المجلس الأعلى للثقافة

المشروع القومي للترجمة

# المسلم عدوا و صديقا

## دراسات حول
## احتفالات و مسرحيات المسلمين و المسيحيين فى إسبانيا

762

تأليف : ماريا سوليداد كاراسكو أورغويتى
ترجمة : عبد العال صالح طه
مراجعة و تقديم : جمال عبد الرحمن

المشروع القومى للترجمة

# المسلم عدوًّا وصديقًا

## دراسات حول
## احتفالات ومسرحيات " المسلمين والمسيحيين "
## فى إسبانيا

تأليف : ماريا سوليداد كاراسكو أورغويتى
ترجمة وتقديم : عبد العال صالح طه
مراجعة : جمال عبد الرحمن

المجلس الأعلى للثقافة
٢٠٠٥

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٧٦٢
- المسلم عدوا وصديقًا
دراسات حول احتفالات ومسرحيات " المسلمين والمسيحيين " فى إسبانيا
- ماريا سوليداد كاراسكو أورغويتى
- عبد العال صالح طه
- جمال عبد الرحمن
- الطبعة الأولى ٢٠٠٥

هذه ترجمة كتاب

El moro retador y el moro amigo

© Maria Soledad Carrasco Urgoiti

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

# المحتويات


مقدمة المترجم ........................................ 7

مقدمة ........................................ 41

ملاحظة أولية ........................................ 47

**الدراسات :**

**أولاً : الاحتفال**

**الفصل الأول :** المظاهر الفولكلورية والأدبية لاحتفال " المسلمين والمسيحيين " فى إسبانيا (١٩٦٣) ........................ 57

**الفصل الثاني :** احتفال المسلمين والمسيحيين والقضية المورسكية فى إسبانيا فى عهد الأوستريين (١٩٨٧م) ........................ 101

**الفصل الثالث :** ملاحظات حول موضوع مسرحيات القصور فى أعمال بدور دى باديا وخينيس بيريث دى إيتا (١٩٨٨) ........................ 125

**ثانيا : الشعر الشعبى والمسرح**

**الفصل الأول :** حصار مدينة سانتافى للوبى دى بيغا . نموذج لمسرحية ملحمية (١٩٧١م) ........................ 145

**الفصل الثانى :** ملاحظات حول القصائد الشعبية الموريسكية ومسرح لوبى دى بيغا (١٩٨٢) ........................ 161

**الفصل الثالث :** الفارس الطيب ، قائد كالاترابا ، مسرحية من تأليف : خوان باوتيستا دى بييغاس . ملاحظات حول علاقة الشعر الرومانسى بالمسرح فى العصر الذهبى ........................ 199

**الفصل الرابع :** صدى القصائد الشعبية الموريسكية فى مسرحيات كالديرون (١٦٢٩-١٦٣٩) (١٩٨١) ........................... 219

**ثالثًا : غودينيث وتراث « المسلمين والمسيحيين »**

**الفصل الأول :** من المسلم الطيب ، مسيحى طيب . ملاحظات حول مسرحية لفيليبى غودينيث (١٩٨١) ........................... 239

**الفصل الثانى :** مسرحيات تراجم القديسين "أشقاء السماء الثلاثة" تأليف : غودينيث . صياغة جديدة أعدها الممثل فرانسيسكو دى لاكاى (١٩٨٨) ........................... 279

**رابعًا : المسرحية الموريسكية كمهمة جماعية**

**الفصل الأول :** مسرحية "القمر الإفريقى" تأليف تسعة مؤلفين (١٩٦٤م) 293

**خامسًا : النتائج**

المسرحية الموريسكية للوبى دى بيغا ........................... 329

مراجع البحث ........................... 367

# مقدمة المترجم :
# التراث الثقافى الإسبانى
# وأصول الرؤية المعاصرة للمسلم

فى وقت مبكر جدا وبالتحديد فى نهاية العقد الأول من المائة الميلادية الثامنة فتح المسلمون إسبانيا والتى عرفت بالأندلس . وقد كان هذا العمل تطورا طبيعيا وضرورة استراتيجية للفتح الإسلامى للمغرب العربى ، حيث كانت إسبانيا تمثل تهديدا للوجود الإسلامى الوليد فى إفريقيا . وقد حدث ذلك التهديد بالفعل فى عام ٦٢٢ م حينما حاصر المسلمون " قرطاجنة " فعاون ملك إسبانيا القوطى الرومان حيث أزعجه اقتراب المسلمين من بلاده .[1] وهكذا حملت أجزاء جغرافية من شبة الجزيرة الأيبرية أسماء الفاتحين المسلمين لتخلد ذكراهم على مدى الزمان فهناك مضيق جبل طارق وجزيرة طريف . وبعد فترة من عدم الاستقرار السياسى ، وذلك خلال فترة عهد الولاة الذى استمر زهاء نصف قرن ، وصل إلى إسبانيا أحد الأمويين الهاربين من مطاردة العباسيين ، وهو عبدالرحمن الداخل " صقر قريش" ، واستطاع أن يؤسس الدولة الأموية فى الأندلس حيث عاشت تلك البلاد على يد تلك الأسرة فترة من الازدهار والتقدم والرخاء كانت موضع اتفاق المؤرخين .

إن التقدم الحضارى لتلك الدولة كان موضع اعتراف المتخصصين ولسنا بحاجة لنورد شهاداتهم فى هذه العجالة ، وإن كنا سوف نستثنى من ذلك الشهادة التالية لأهمية قائلها وهو المؤرخ الإسبانى الشهير سانشيس البورنوس لانه حاول ان يستخدم فى أبحاثه المصادر العربية ليؤيد نظريته التى تحاول التقليل من قيمة الحضارة الأندلسية ونسبة الأمور الإيجابية فيها إلى عناصر محلية أو سابقة على دخول المسلمين ، ومع ذلك يقول : " لا يمكن أن نتحدث عن عصور الظلام كما كنا نفعل فى الماضى . فالحقيقة أنه فى الوقت الذى كانت فيه أوربا نائمة هزيلة وتعيسة من الناحية الروحية

كانت الحضارة العربية تزدهر فى إسبانيا/.../ وخلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر احست إسبانيا النصرانية نفسها منجذبة بقوة نحو الثقافة الإسلامية التى كانت مصدر إشعاع حينذاك ، وكانت فى نفس الوقت تقوم بمعارك همجية ضد الإمبرطوريات الإفريقية اللاتى كن يدافعن عن الإسلام بالحرب والسياسة . لست انا الذى ينفى عمق وفعالية تاثير الحضارة الإسبانية المسلمة فى الحضارة الاسبانية النصرانية والتى عن طريقها أثرت فى الحضارة الأوربية ، لقد حاولت تسجيل ذلك التاثير بحماس وبرغبة فى كتابى " إسبانيا المسلمة " (٢) وهكذا أُعتبر العديد من خلفاء تلك الدولة فى عداد عظماء الملوك الذين لعبوا دورا واضحا فى تقدم شعوبهم ورخائها وتركوا آثارا خالدة .

لقد حدث فى إسبانيا مثلما حدث فى كل الأمصار التى فتحها المسلمون ، حيث امتزج الجيش الإسلامى القليل العدد ، وما تبعه بعد ذلك من هجرات لقبائل عربية بابناء تلك البلاد بصورة سلسة ليتكون ، بعد فترة وجيزة فى عمر الأمم ، شعب جديد له ثقافته وشخصيته الوطنية. لهذا ظهر فى المجتمع الأندلسى أولا المولدون ثم بعد ذلك خفت الحديث عنهم وحل محلهم الأندلسيون .

وفى بداية القرن الحادى عشر كانت الأسرة الأموية قد استنفذت ما بها من طاقات وحل الضعف بملوكها وتعقد المجتمع ، واستيقظ الشعور الوطنى لدى أحفاد بعض الذين هربوا إبان فترة الفتح إلى المرتفعات الشمالية والغربية التى تحولت إلى مناطق جذب للمغامرين والطامحين والخارجين لتبدأ من هناك ما عرف بحرب الاسترداد . تزامن ذلك مع أمرين فى قمة الخطورة : الأول الحروب الصليبية وقد أدت إلى انشغال المشرق تماما عما يحدث بالأندلس ، الأمر الثانى وهو ظهور ما عرف بملوك الطوائف وقد استمرت تلك الفترة ما يقارب قرنا من الزمان من عام ١٠٠٢ م –١٠٨٨ وقد عكست كتابات مورخى ومفكرى هذا العصر ما وصل إليه الحال من سوء وتردٍ . حيث يقول ابن الخطيب :" ذهب أهل الأندلس من الانشقاق والانشعاب والافتراق إلى حيث لم يذهب كثير من أهل الأقطار ، مع امتيازهم بالمحل القريب والخطة المجاورة لعباد

الصليب ، وليس لأحدهم فى الخلافة إرث ، ولا فى الإمارة سبب ، ولا فى الفروسية نسب ، ولا فى شروط الإمامة مكتسب ، اقتطعوا الأقطار واقتسموا المدائن الكبار وجبوا العملات والأمصار ، وقدموا القضاة وانتحلوا الالقاب وكتب عنهم الكتاب الأعلام وأنشدهم الشعراء ، ودونت بأسمائهم الدواوين ، وشهدت بوجوب حقهم الشهود ، ووقفت بأبوابهم العلماء ، وهم ما بين مجبوب ، وبربرى مجلوب ، ومجند غير محبوب ، وعقل ليس فى السراة بمحسوب " (٣) .

وصلت الأمور إلى حد خطير من الفوضى مما دفع علماء الأندلس وكبار رجالاته إلى طلب العون من جارهم المسلم فى المغرب ، وكانت حينذاك دولة المرابطين فوصل قائدها يوسف بن تاشفين بجيشه عام ١٠٩٢م ، وأعاد الأمور إلى نصابها ثم عاد إلى بلاده . وظلت هذه الدولة تحكم الأندلس لمدة نصف قرن من الزمان ، وفى الفترة الاخيرة خبت روح الجهاد التى على أساسها قامت الدولة ، وخصوصا بعد أن اختفى أقطاب المرابطين من الميدان . وسرعان ما تاثر أمراء المرابطين وجنودهم بحياة الدعة والترف . وفى نهاية حكم المرابطين ظهر ملوك الطوائف ولكن لفترة قصيرة عندئذ ظهر الموحدون ، ووضعوا حدا لحالة الفوضى . لكن الدولة الموحدية فى الأندلس لم تستمر طويلا ومنيت جيوشها بهزيمة فادحة فى موقعة العقاب ، مما قضى على سمعتهم العسكرية وتضعضع سلطانهم وأخذت الأندلس من ذلك الحين تنحدر إلى براثن الفوضى الطاحنة فى صورة تذكرنا بعهد الطوائف ، وفقدت الأندلس سائر قواعدها مثل إشبيلية وجيان وبلنسية فى أقل من ربع قرن من الزمان (٤) .

فى عام ١٢٣٦م دخل فرناندو الثالث ملك قشتالة الملقب بالقديس قرطبة التى كانت خلال فترة طويلة مقرا للحكم الأندلسى ، ويعتبر سقوط هذه المدينة هو الحلقة الحاسمة فى رحلة سقوط الأندلس وغروب شمس الإسلام عن ربوعه .

ولم يبق فى الأندلس بعد ذلك إلا مملكة غرناطة التى استمرت لمدة قرنين من الزمن ، وكان ذلك لأسباب تتعلق بالإسبان فقد كانوا فى حاجة إلى وقت ليحكموا السيطرة على ما استولوا عليه ، كذلك مرت الممالك الإسبانية بحالة من الحروب الأهلية وحروب بين الأسر الحاكمة ، بالاضافة إلى السياسة التى كان يتبعها ملوك غرناطة من

اللعب على التناقضات السياسية الموجودة بين الممالك الاسبانية المختلفة . ولما توحدت تلك الممالك لم يعد هناك مكانٌ لتلك السياسات (٥) .

وفى عام ١٤٩٢م سقطت مملكة غرناطة لياخذ الوجود الإسلامى شكلا آخر حيث تحول المسلمون ، ولأول مرة فى التاريخ منذ إقامة الدولة الإسلامية ، إلى قلة مستضعفة وموضع شك وريبة ، وينتقص من حقوقها كل يوم ، وتُفرض عليها شخصية ثقافية وعقيدية مرفوضة تماما من قبلها . وقد اتخذ هذا الرفض أشكالا وصلت فى عام ١٥٦٨ إلى ثورة كبيرة فى إقليم البشرات التى تم إخمادها بقسوة شديدة . وعلى مدى اكثر من قرن كان استمرار وجود المسلمين موضع جدل حاد فى المجتمع الإسبانى انتهى بانتصار الجناح المتشدد ، وصدور قرار طرد المسلمين عام ١٦٠٩م ثم تابعت محاكم التفتيش التى كانت قد بدأت نشاطها منذ سقوط غرناطة فلول المسلمين ليتحول الإسلام والمسلمون إلى أثر بعد عين وذكرى بعد واقع .

ومع ذلك لم تنته علاقة الإسبان مع المسلمين ، فقد كانت لهم طموحاتهم الاستعمارية العسكرية فى شمال إفريقيا ، كما كان بينهم وبين الأتراك سادة البحر المتوسط فى القرن السادس عشر صراعٌ مريرٌ . واستمر النشاط الاستعمارى الإسبانى فى المغرب منذ ذلك الحين حتى أواسط القرن العشرين ، حيث نالت المغرب استقلالها عام ١٩٥٦ وانسحب الإسبان من الصحراء المغربية عام ١٩٧٥م.

إن هذا السرد التاريخى السريع يبين لنا أن علاقة الإسبان والمسلمين كانت علاقة صراع ، وقد تأثرت بالعوامل التالية :

- عملية التعريب والتأثر بالثقافة العربية وتبنى الكثير من أشكالها ، التى جدثت لرجال البلاط والأمراء القشتاليين خلال القرون الاخيرة من حرب الاسترداد ، وهى التى أشار إليها على عجالة سانشيث البورنوس فى الاستشهاد السابق . وسيتم توكيد ذلك من خلال استشهاد آخر لمينتديث بيدال سنورده فيما بعد .

- العلاقات الغامضة بين الغرناطيين والقشتاليين منذ بدء تأسيس المملكة النصرية ١٢٣٢ حتى يوم سقوطها .

– سياسة ملوك إسبانيا فى منطقة شمال إفريقيا .

– طرد إليهود عام ١٤٩٢م ، أى فى نفس عام سقوط غرناطة ، الذى أدى إلى تركز نشاط محاكم التفتيش على الموريسكيين

– الصراع الطويل للموريسكيين والذى استمر قرابة ١٢٠ عاما .

– الصراع الإسبانى – التركى الذى أيقظ روح الحروب الصليبية .

– وجود القراصنة البرابرة على السواحل الإسبانية الذى أيقظ روح الحروب الصليبية .

وفى ذلك تقول سوليداد كراسكو : " إن المشكلة الكبرى التى كانت تعنيها ثورة الموريسكيين ١٥٦٨م، والتهديد الذى كانت تمثله الإمبراطورية العثمانية أضافا حافزًا قويًا لمشاعر الكراهية والريبة نحو أبناء المسلمين. وقد تم التعبير عن العداوة ضدهم فى العديد من الأنواع الأدبية ، بل وتم كتابة مسرحيات يمكن أن يتم تصنيفها بأعمال دعاية ضد الموريسكيين مثل مسرحية «موريسكى هورناتشوس» Los Moriscos de Hornachos. [٦] .

فى هذا الجو القائم على الصراع نشأت وترعرت فكرة الإسبان عن المسلم. لقد كانت بدايات تلك الفكرة فى القرن الثانى عشر ، وفى المصادر التاريخية التى كتبت تحت إشراف الملك الفونسو العاشر والقصائد الملحمية الحماسية التى قام المنشدون المتجولون بإنشادها ، ولا يمكن أن نتصور ألا تتعرض تلك القصائد التى ضاع أغلبها للأحداث المعاصرة لها من حصار المدن وسقوطها وانتصارات وهزائم... الخ التى يمثل المسلمون فيها الطرف الأهم .

وهذا هو الموضوع الذى يعالجه هذا الكتاب الذى يحمل عنوانًا رئيسيا " المسلم عدوا وصديقا " ، وعنوانا فرعيا:" دراسات حول احتفالات ومسرحيات المسلمين والمسيحيين". وهذا يعنى أن احتفالات ومسرحيات المسلمين والمسيحيين التى تعود أصولها إلى العصور الوسطى تقدم صورتين للمسلم : أولاهما عندما يكون عدوا ، وثانيهما عندما يكون صديقا . وإذا تركنا العنوان جانبا واتجهنا نحو الفهرس نجده

يعالج هذا الموضوع من خلال أربعة أقسام وهى : الاحتفال والأغانى الشعبية والمسرح والكاتب المسرحى لوبى دى بيغا ودوره فى تراث المسلمين والمسيحيين وغودينيث والمسرحية الموريسيكية كمهمة جماعية ، ثم النتائج وتتعلق بالمسرحيات الموريسكية الخاصة بالكاتب المسرحى لوبى دى بيغا .

والكتاب كما هو واضح يعالج العديد من النقاط أولها التقديم الفولكلورى لصورة المسلم من خلال تمثيليات للمسلمين والمسيحيين ووضعها الحالى ، ثم الأصول التاريخية لتلك المسرحيات ودور الأغانى الشعبية فى تكوين هذا التراث ، ثم بعض الأمثلة لمسرحيات تأثرت بالأغانى وتقدم صورة المسلم .

مما سبق يتبين باختصار أن ما يقدمه هذا الكتاب هو الوضع الحالى للتقديم الفولكلورى المسرحى لصورة المسلم ، وهو عبارة عن بعض المشاهد التى تمثل بقايا مسرحيات تم اقتباس موضوعها وأجزاء رئيسية منها من الأغانى الشعبية ، وتأخذ شكل استعراض صامت . كذلك يقدم أصل تلك الصورة . ومن هنا فمن الضرورى فى هذه العجالة أن نتحدث عن بعض الامور التى توضح مادة هذا الكتاب وهى كالتالى :

أولاً – الأغانى الشعبية نشأتها وتطورها وقيمتها.

ثانيًا – دور المسرح وبصورة خاصة الكاتب المسرحى لوبى فى نشر أفكار الأغانى الشعبية والرسالة السياسية الخاصة بذلك .

ثالثا – العلاقة بين شكل المسلم الموجود فى الأغانى الشعبية والصورة الحالية للمجتمع الإسلامى بكل عناصره أفرادا وجماعات وحكاما الموجودة فى جزء كبير من الاعمال الأدبية .

## أولا: الأغانى الشعبية نشأتها وتطورها وقيمتها :

لقد عانت الأشعار الحماسية فى القرن الخامس عشر من تحول خطير ، حيث قبلت بالإضافة إلى الموضوعات البطولية عناصر ذات طابع غنائى وقصصى تعكس

الأذواق الجديدة للنبلاء الذين ينتمون إلى طبقة الفروسان والطبقة البرجوازية فى ذلك القرن وكذلك الطبقة الشعبية. ولم تعد كل أجزاء القصائد الأصلية موضع اهتمام، وإنما استحوذ على ذلك الأحداث التى تتناسب مع ذوق طبقات اجتماعية كانت فى حالة تغير . إن المقاطع المنفصلة والمفضلة التى أنقذتها الذاكرة الجماعية من النسيان مثلت نقطة الانطلاق ، والانتقال لنوع سوف يستمر بحيوية كبيرة حتى يومنا هذا، وأطلق عليه " الأغانى الشعبية" ، وذلك عندما لم تعد تنشد الأغانى الحماسية الطويلة القديمة .

إن الأغانى الشعبية الاولى ما هى إلا أجزاء قصيرة تم انتزاعها من الأناشيد ، وربما بتعبير أكثر دقة هى التى انقذتها ذاكرة العوام والشعراء المتجولين من النسيان . ومع حدوث هذا الشكل من التطور لم تفقد القصائد الحماسية القديمة شكلها كشعر ينتقل شفويا ، وهو ما يفسر كثيرا من ملامحها . وبالتحديد فأحد الخصائص التقليدية لها هى العدد الكبير من الروايات التى تقدمها كل أغنية شعرية ، وقد وصل فى إحدى الحالات إلى ٥٠٠ رواية . و سبب هذه الظاهرة المثيرة للدهشة يتمثل فى أن المغنين كانوا يدخلون العديد من التعديلات لتلك القصائد ، وذلك إما لأنهم لا يتذكرون بدقة الرواية الاصلية وإما لأن إحساسهم الفنى كان يدفعهم إلى تغييرها(٧) .

وكما قلنا سابقا فإن الأغانى الشعبية فى طبيعتها قصائد ذات طابع ملحمى أو ملحمى غنائى ، وبصفة عامة تكون قصيرة ، وكتبت لتغنى بمصاحبة آلة موسيقية . ويطلق على الأغانى الشعبية التى كتبت فى القرنين الرابع والخامس عشر الأغانى القديمة وتنقسم هذه الأغانى إلى أغان تراثية والى أغانى المنشدين المتجولين (٨) .

لقد كانت الأناشيد الحماسية تمثل الابداعات الادبية الأولى وكانت تنتقل شفويا . وعند تدهور هذا النوع بسبب ابتعاد الذوق الشعبى عن القصائد الطويلة القديمة وولعه بنوعيات أكثر قصرا بالإضافة إلى ذلك استحالة الاحتفاظ بتلك القصائد كاملة توجه الإهتمام إلى الأجزاء الأكثر أهمية منها .

ويشرح ذلك مينينديث بيدال فيقول :" إن المستمعين كانوا يطلبون من المنشد المتجول تكرار المقطع الأكثر جاذبية فيحفظونه فى ذاكرتهم حيث تكوّن تلك الأبيات

القليلة غناء جديدا مستقلا عن الباقى ، ويمثل ذلك الأغنية الشعبية . ويضيف :" يتم اختصار القصة الأصلية التى تحكيها الأغنية ، وتنسى التفاصيل الموضوعية غير الشيقة الموجودة فى المقطع القصير ، وفى المقابل يتم تطوير أو إضافة عناصر عاطفية ، تقوم على التعبير الذاتى وتعطى لذلك المقطع توجها ملحميا وغنائيا ." (٩)

لقد ساهم اختراع المطبعة بصورة كبيرة جدا فى نشر تلك الأغانى الشعبية حيث كان تداولها وقراءتها يمثل موضة ، وابتداء من القرن السادس عشر تم جمعها ونشرها . وقد كانت الاغانى تطبع فى أوراق منفصلة ، أى بدون تجليد أو خياطة ، وقد وصل عدد محدود جدا من تلك الملازم المنفصلة حتى أيامنا هذه . إن أقدم المجموعات المعروفة اليوم طبعت فى مدينة سرقسطة عام ١٥٠٦ او ربما بعد ذلك بقليل ، وقد احتاج انتقال طباعة الأغانى الشعرية من مرحلة الملازم المنفصلة إلى الكتاب فى شكله الحالى إلى وقت طويل (١٠) .

ولعل أهم انواع الأغانى الشعبية هو المعروف ب " الأغانى الشعبية الحدودية" وقد كتب أغلبها فى المرحلة الأخيرة لما يسمى " بحرب الاسترداد" ، وذلك فى الحدود الفاصلة بين إسبانيا المسيحية والممالك الإسلامية ، وبخاصة غرناطة .

وتتمثل قيمة هذه الأغانى فى أنها تعتبر مصدرا لمعلومات قد تكون حقيقية وموضوعها الرئيسى أحداث الحرب التى تتمثل فى مفاجآت أو غارات او لقاءات سريعة . ومن الأمور الغريبة أنه على الرغم من أن الذى كتب الأغانى الشعبية الموريسكية ، وهى تنتمى للنوع السابق الذكر ، أى الأغانى الحدودية ، هو الطرف الإسبانى المنتصر، فانه يظهرفيها منذ البداية بجانب المسيحيين أيضا أبطال مسلمون حيث يتم معاملتهم بمشاعر أحترام ، بل وربما بتعاطف واضح . وأكثر من هذا فان العالم الإسلامى يحاط بهالة فروسية لامعة مليئة بالألوان . حيث يعترف بنبل البطل المسلم ، وبجانب العطف المحترم لما يحدث له من نكبات ينظر بإعجاب إلى عاداته والأحداث العاطفية الموجودة بين نبلائه وفخامة الحياة الشرقية. وتمثل الاغنية الشعبية التى تتحدث عن سقوط مدينة الحامة مثالا رائعا ، حيث إن الشاعرالمسيحى لم يكتب القصيدة من

وجهة نظرالمنتصرين الذين قد يعبرون عن فرحتهم بالاستيلاء على تلك المدينة الهامة جدا من الناحية العسكرية ، وإنما عبر فيها عن آراء المهزومين ، وعلى لسان ملك غرناطة نفسه . وفى نفس هذا السياق توجد قصيدة " ابن عمار" حيث تسخر المدينة المسلمة من الشروط التى يفرضها الملك المسيحى .

وللظاهرة السابقة والخاصة بتبنى الكاتب المسيحى وجهة نظر المسلم وجود أيضا فى الإنتاج النثرى ، حيث عبرالنثر عن الميراث الموريسكى ، وذلك عندما نُشر فى القرن السادس عشر " قصة ابن سراج والحسناء شريفة" ، وهى مجهولة المؤلف ، وكذلك تاريخ " الحروب الأهلية فى غرناطة" لخينيس بيريث دى إيتا ، حيث إن الأحداث الحربية والمسلمين الذين يلعبون دورا بها يتم تقديمهم كنماذج للفروسية تقدم داخل اطارذى ألوان مبهرة . وقد وضع هذا الكاتب فى كتابه أكثر من أربعين أغنية موريسكية ما بين قديمة وجديدة . لقد انتشر هذان العملان فى أوروبا وقد أدى ذلك إلى ظهور قصص جديدة وروايات كانت سببا فى كتابة الكتب الشعبية لتشاتوبريان فى قصته " ابن سراج الأخير" وكذلك روايتى " فتح غرناطة" "وأساطير الحمرا" لواشنطن ايرفنج (١١) .

يشرح مننديث بيدال ذلك فيقول :" عندما أصبح تفوق المسيحيين لا جدال فيه ، وعندما بقيت فى شبة الجزيرة الأيبرية المملكة الغرناطية فقط كتابع يدفع الجزية لقشتالة ولا يمثل أى خطر هام ، توقف حماس حرب الاسترداد خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، وبدلا من أن يحس القشتاليون بنفورٍ واشمئزازٍ نحو المسلمين القلائل الذين لجئوا إلى الحصن الاخير فى غرناطة ، أحسوا بجاذبية نحو تلك الحضارة الغريبة ، وما فيها من فخامة شرقية تبدو فى الازياء والطريقة المتميزة فى تزيين المبانى . تلك الحياة الغريبة وطريقة ركوب الجياد وحمل السلاح والقتال ، وكذلك الزراعة فى مرج غرناطة . إن العديد من الفرسان القشتاليين وبخاصة المطرودين ذهبوا للإقامة فى غرناطة ، وكثيرا من السادة داخل قشتالة نفسها كانوا يستخدمون عمالا مسلمين لبناء ووضع ديكورات قصورهم . لقد كان الكثيرون – بما فى ذلك

الملك إينريكى الرابع – يتبنون عادات وأزياء إسلامية . إن تبنى أساليب الحياة الإسلامية تحول إلى موضة وتحتاج إلى دراسة خاصة من قبل المتخصصين فى الدراسات العربية. " (١٢) بالإضافة إلى ما سنبينه فيما بعد من تأثر هذا السلوك بانتشار قيم عالم الفروسية .

وكذلك تكمن أهمية هذه الأغانى ، وكما سيأتى فيما بعد ، فى أنها تعتبر أحد المصادر الرئيسية لتكوين الصورة المعاصرة للمسلم .

## ثانيا : دور المسرح وبصورة خاصة لوبى فى نشر أفكار الأغانى الشعبية :

كان من الممكن أن تظل الأغانى الشعبية حبيسة أوراق الملازم المنفصلة ، أو ربما فى ظروف أفضل فى صورة كتب ذات تجليد فخم يحتفظ بها فى مكتبات الأغنياء ورموز المجتمع ولا تؤثر فى فكر الإسبان وتكوينهم الثقافى . لكن ما حدث كان غير ذلك ، فقد تكوّن هذا التراث الضخم من الأغانى الشعبية إبان فترة بداية المسرح ومثل مادة هامة له أثناء ازدهاره . والجدير بالذكر ان المسرح الإسبانى بدأ دينيا ، فقد كانت المسرحيات تقدم فى الكنيسة ويقوم بتمثيلها رجال الدين وتتعرض لأمور دينية مثل ميلاد السيد المسيح والآلام التى تعرض لها وذلك فى القرن الثانى عشر الميلادى ، واستمر ثلاثة قرون تقريبا حتى القرن الخامس عشر . ويمكن القول إنه فى الفترة من ١٥٣٠ إلى ١٥٨٠ كُتب عدد كبير من المسرحيات الدينية أغلبها مجهولة المؤلف . وقد نشر الفرنسى ليوروانيت المتخصص فى الدراسات الإسبانية كتاب " مجموعات لمسرحيات هزلية وحوارات " ويحتوى على ٩٥ عملا مسرحيا ، وتعالج موضوعات من كل من العهد القديم والعهد الجديد وسير القديسين وموضوعات تتعلق بالسيدة مريم العذراء والأسرار الكنسية (١٣) .

وبالإضافة إلى المسرح ، كان الاحتفال المدنى الكبيريلعب دوراً كبيراً فى ذلك الوقت يسمح بتشبيهه بدور وسائل الإعلام الحالية. فقبل أن توجد الصحافة أو ربما

فى بداياتها ، كانت الطريقة التى يتم بها توصيل رسالة سياسية للمجتمع ، أو تعضيد عقيدة ، أو إثارة مشاعر جماعية ، أو توضيح دور الطبقات الاجتماعية المختلفة فى ممارسة الحكم تتم من خلال إقامة احتفال كبير ، يتم فيه تعظيم الشخصيات والهيئات التى تمثل السلطة المدنية والكنسية التى تكون العناصر الهامة للمجتمع . ويتم تقديم الحياة الجماعية بكاملها تبعاً لخطة تم التفكير فيها جيداً ويتم تعظيمها وتزيينها فى استعراض فنى وفخم دقيق جداً، حيث تُوضع علاقة يتم من خلالها الربط بين الألعاب والرقصات والأعمال الدرامية التى يتم تقديمها. ومن خلال هذا يتم تعضيد القيم والمواقف التى يمكن أن تساهم فى الاستقرار فى المملكة. [١٤] . وكان من المعتاد فى تلك الاحتفالات أن يكون من بين فقراتها تقديم المسرحية الرمزية القصيرة التى يلتقى فيها فارس مسلم وآخر مسيحى وتكون الغلبة والانتصار من نصيب المسيحى .

وفى الحالة الخاصة بإسبانيا ، فلقد حالف تشارلز أبرون التوفيق عندما اشار إلى أن ألعاب الفروسية ذات المضمون والتمثيل الصامت التى كان من المعتاد تقديمها خلال العقود الاخيرة من " حرب الاسترداد" ساهمت فى اثراء النشاط الدرامى ، والذى أثر بعد ذلك بفترة طويلة فى إنشاء المسرح . [١٥] بالطبع فلا يمكن تصور أن تخلو مثل هذه الالعاب من لقاء بين فارس مسلم وأخر مسيحى . وهو ما يمثل الشخصية الأولى وهى شخصية المسلم العدو المحارب أو المقاتل .

اما الشخصية الأخرى للمسلم ، وهو الصديق والذى قد يظهر فى صورة كوميدية وعادة يلعب دور الخادم أو الغلام ، فقد ظهرت فى المسرح السابق على لوبى ، ويمكن البحث عن أصولها فى نوع من مسرحيات الأقنعة التى كانت تقدم فى القرن الخامس عشر وانتقلت هذه الشخصية إلى" احتفالات المسلمين والمسيحيين" التى انتشرت كثيرا . فى مسرحيات الأقنعة كان من الشائع أن يظهر فارس على جواده . وكانت مشاهد المبارزة بين طارفى وغارثيلاسو وكذلك تحدى المسلم والعودة المنتصرة للبطل المسيحى وهو يحمل رأس المهزوم تتسم بجاذبية كبيرة وتنتقل من عمل إلى آخر [١٦] .

ومما يؤكد ما جاء فى السرد السابق ما توصل إليه روبرت ريكارد عندما قام بدراسة أصول الاحتفالات ، حيث جمع معلومات مهمة جداً عن نوع من الاحتفالات

الفروسية التى كانت تقام فى العصور الوسطى ، ليس فقط فى إسبانيا وإنما فى دول أخرى فى أوروبا. فى هذه الحالات يلتقى فريق مسيحى بآخر يمنى حيث يتم طبعًا هزيمة هذا الفريق الأخير[١٧] .

ومما ساعد على حدوث ظاهرة اقتباس القصائد الشعبية التى تحتوى بالأخص على صورة المسلم المحارب فى الأعمال الدرامية تناسب موضوعات تلك الأشعار مع أذواق المتفرجين وإبداع الكتاب . فموضوعاتها كما قلنا كانت حماسية عاطفية تشد من انتباه الجمهور ، كذلك كانت تحتوى على العنصر الدينى ، ويتمثل فى تقديم المسيحية فى صراعها التقليدى مع أعدائها . وهكذا تحولت مادة تلك الأشعار إلى وجبة دسمة كاملة لاشباع أذواق المتفرجين البسطاء فى ذلك العصر . ومع ذلك فمما ساعد بشكل حاسم على إيجاد العناصر المناسبة لأن تتحول الأغانى الشعبية إلى مادة أساسية فى التكوين الثقافى للإسبان فى تلك المرحلة هو ظهور عملاق المسرح الإسبانى لوبى دى بيغا ووعيه بما فى هذه الأغانى من مادة قابلة للتحول إلى أعمال مسرحية ناجحة ، واختراعه لنوع مسرحى جديد عرف " بالكوميديا الجديدة " . ولكى نعطى فكرة عن عبقرية وخصوبة إبداع لوبى وثرائه الفكرى يكفى أن نذكر أن بعض المؤرخين نسب إليه ما بين ١٤٠٠ إلى ١٨٠٠ مسرحية . وقد أطلق عليه ثيربانتس ، على الرغم من التنافس الذى كان بينهما ، لقب " العملاق العظيم " ويشير إلى دوره قائلا " إنه قد تربع على عرش المسرح" [١٨] .

ولقد أبرز أغلب المتخصصين ولع لوبى بالأغانى الشعبية ومعرفته العميقة بالعناصر الفنية والفكرية التى تحتوى عليها . فلقد أشار مينينديث بيدال إلى أن لوبى دى بيغا يعتبر أفضل من عرف كيف يجد فى الأشعار الشعبية والأخبار التاريخية ثروة درامية كانت مجهولة حتى ذلك الحين وتم الحكم عليها بأنها لا قيمة بالنسبة للمسرح من قبل مؤلفين آخرين يقلون عنه فى العبقرية [١٩] .

ويقول رويث رامون " إن الطابع الشعبى يعتبر أهم ملامح شخصية الكاتب المسرحى لوبى . لقد كان لوبى منذ شبابه ذا قدرة خاصة على تذوق الأغانى الشعبية

حيث تعلم منها ما يمكن ان نسميه فن الكلمة الطبيعية ، وقد مدح لوبى كثيرا هذا النوع من الشعر حيث قال " إنه نوع من الشعر تحسدنا عليه اللغات الأخرى وذلك بما يتميز به من رقة ونعومة وعذوبة وسهولة وإنه قادر على تقديم الكثير من التعبيرات والأشكال التى تحتاج إليها أكثر المشاهد بطولة وحماسا. وقد حصل منه على القدرة على التعبير الشعبى "(٢٠) .

وعلى الرغم من أنه لا يمكن الجزم بأن كل مسرحيات لوبى مقتبسة من الاغانى الشعبية او متأثرة بها الا ان هذا الامر يمكن أن يطول أغلبها . فيقول فى ذلك لويس البورغ :" على الرغم من هذه الموضوعات العالمية ، الموجودة فى أعماله ، فإننا نستطيع ان نقول إن الموضوعات المقتبسة من المصادر التاريخية والأغانى الشعبية والأساطير المحلية المشابهة لها تمثل الجزء الأكبر من مسرح لوبى . وفى هذا المجال يمكن أن نؤكد أن الأعمال المسرحية الخاصة بلوبى ما هى إلا تحويل لشعر درامى لذلك الميراث من الأعمال البطولية وبخاصة المتعلقة فى القرون الوسطى التى كانت تحتوى عليها تلك المصادر." (٢١)

ويؤكد ستيفان خيلمان الرأى السابق قائلا :" إن كل مسرحيات لوبى لا تزيد عن كونها أغنيات شعبية تم توسيعها ." (٢٢) ولأهمية الموضوع الدينى وشعبيته اختاره لوبى ليبدا به نشاطه المسرحى حيث قدم عام ١٥٧٩ مسرحية " أعمال غارثيلاسو والمسلم طارفى" (٢٣) .

وبالتحديد ، فإن المبارزة الفردية بين مسلم ومسيحى التى اقتبسها لوبى فى شكل مبارزة غارثيلاسو وطارفى توجد فى بعض الأغانى الشعبية الموريسكية ، وإن كان حدث القتال فى الأغانى يستخدم فى أغلب الحالات كخلفية أو كوسيلة لتخدم هدفا عاطفيا او بلاطيا(٢٤) وليس كحدث رئيسى .

ومن السمات الأخرى التى تقدمها الأعمال المسرحية للوبى وجود مجموعة كبيرة من المسلمين ذوى الروح المسيحية ، وتعددت سمات تلك الشخصية وتعقدت فى أعمال كتاب مسرحيين آخرين و ظلت من بين الأمور المفضلة للجمهورلفترة طويلة (٢٥) .

ومجمل المسرحيات التى كتبها لوبى تعكس اهتمامه بموضوعات " المسلمين والمسيحيين " التى أبرزها الباحثون . ففى شبابه كتب العديد من المسرحيات ذات الموضوع الحدودى أو الموريسكى وهى اليوم مفقودة . ففى القائمة الأولى المنشورة فى مسرحية « مهاجر فى وطنه » "El pregrino en su patria" يذكر المسرحيات التالية : " مسلمون وعليتاريون " و " الاستيلاء على الحرة " و " سجن موسى " و " موسى الغاضب " و " ثغريون وأبناء سراج " و " ابن الرئيس وناربائيث "

ومن الأعمال المحفوظة للوبى والتى تعالج موضوع " المسلمين والمسيحيين " يوجد ما يلى : " حسد النبلاء " و " الشريف ابن سراج " و " ابن رضوان " و " بدرو كاربونيرو " و " العلاج فى الكارثة " و " حصار مدينة سانتافى " . فى كل هذه المسرحيات يظهر المسلمون فى صورة المغازلين والعاشقين والغيورين ، وفى كثير منها لديهم روح مسيحية وفى النهاية يرتدون وهو ما يمثل تبعا لمصطلحات مؤلفة الكتاب الذى نقدم له " المسلم الصديق " ، أما القشتالى فتهمه الحرب والشرف أكثر من الحب. [٢٦] .

وقد ساهم كتاب آخرون فى ذلك فكتب تيرسو دى مولينا مسرحية حول قمة المحبين ، كما قدم لويس بيليث دى غيارا هذا الموضوع بصورة استثنائية فى إحدى مسرحياته [٢٧] .

ومما سبق يتبين لنا أن الصورة المزدوجة الخاصة بالمسلم كانت موجودة فى التراث الإسبانى قبل لوبى فى أكثر من شكل ، منها الشكل المسرحى الدرامى وذلك من خلال المبارزة البسيطة بين المسلم والمسيحى ، كما عالجت الكثير من القصائد الشعبية نفس الموضوع . أما الشكل الآخر وهو المسلم صديقا فقد قدمته المسرحيات التى كانت تقدمه كشخصية فكاهية وكذلك الأعمال النثرية " قصة ابن سراج والحسناء شريفة " و " الحروب الأهلية فى غرناطة " . وقد استطاع لوبى أن يستفيد من كل هذا التراث حيث قدمه بصورة جديدة فى المسرحيات التى ذكرناها سابقا مما ساهم فى إحيائه وبقائه كفقرة أساسية فى كثير من الاحتفالات الشعبية .

## ثالثا : العلاقة بين شخصية المسلم الموجودة فى ذلك التراث والصورة الحالية الموجودة فى الأعمال الأدبية :

### (١) شخصية المسلم الموجودة فى ذلك التراث :

سوف نقدم فى البداية العديد من الاستشهادات من هذا الكتاب ثم بعد ذلك نستخلص منها خصائصه العامة :

فعن طبيعة المسلم نلاحظ أنه " فى بعض القرى يحدث أمر لطيفٌ يتمثل فى أن الممثلين الذين يشاركون فى التمثيلية الشعبية ويدعون مسلمين يلبسون الزى القديم الخاص بالإقليم أما الممثلون الآخرون الذين يلعبون دور المسيحيين فيلبسون الزى الحالى للفلاحين وهذا يعنى أن المسلمين ينتمون ويمثلون العالم الوثنى أو الماضى السابق على دخول المسيحية للإقليم." (٢٨) /.../ " اما فى الإقليم الشرقى وفى مقاطعة أندلوثيا فإن المسلم يعتبر قبل أى شىء غازيا ,وعلى العكس من ذلك فى الجزء الاعلى من أقليم أراغون ، وعلى الرغم من أن العنصر التاريخى يعتبر ثانويا فإنه يبدو انه مازالت باقية هناك ذكريات الموريسكى المقهور ، والذى كان وجوده يعتبر سببا للاضطراب ومدعاة دائما للشبهة والارتياب ." وهو ما يشير إلى أن المسلم يعتبر غريبا وغازيا ومدعاة للشبهة (٢٩) .

أما عن الصورة التى يقدم بها فنلاحظ أنه لا يحدث " تكافؤ بين كلا الفريقين ، المسلم والمسيحى ، فى المستوى الفروسى ، حيث تخصص لعبة السيوف للمسلم دورا غير مقبول ( أى سلبيا ) وفى كثير من الأحيان يكون مهملا ، ولا يعطى له الفرصة ليعيش لحظة انتصار ، كما لا يخفف من وقع هزيمته ، ويبدو مرتبكا ومشوشا أمام الأدلة العليا التى يعرضها المسيحى او بظهور خارقة كونية . وداخل حدود منطقة انتشار هذا الاحتفال يقدم بصورة بسيطة رمزا يشير إلى هوان الشعب المسلم." (٣٠) كذلك " تعبر التمثيلية الشعبية التى تنتهى بمسيرة بمجموعة من المسلمين المقيدين عن نفس الموقف المعادى للمسلمين ، وبصورة خاصة تلك التمثيليات التى ياخذ فيها تدخل المسلمين شكل تعكير صفو حفل دينى أو الاستيلاء على تمثال كان يخرج أثناء المسيرات الدينية." (٣١) /...:/ " والمشهد السابق للمسلمين الأسرى ربما يفسر

الصورة المزدوجة التى يقدم بها حتى اليوم احتفال المسلمين نموذج المسلم . والجدير بالذكر أن هذا الشكل المزدوج قد تأصل بصورة خاصة فى الأقاليم التى كان بها أقلية موريسكية كبيرة فمن ناحية نجد الصورة السلبية للذى يعكر صفو الاحتفال الدينى ، ومن ناحية أخرى يقدم لنا مجموعة من صور الشجاعة فى التراث الشعرى أو القصص الموريسكى" (٣٢) .

أما المجتمع الغرناطى فيتميز " بالطيش والعبث وافتقاد المنطق وهو الشكل العام الذى تقدمه مسرحية " حصار مدينة سانتافى" عن ذلك المجتمع ، وكذلك تقدم هذه المسرحية شخصية زعماء المسلمين فى صورة أشخاص سلبيين وعديمى الكفاءة لأنهم عندما رأوا ارتفاع أسوارالحصن الذى يرمز لمدينة سانتافى التى أنشأها المسيحيون ، لا يتخذون قراراً سوى إقامة ألعاب فروسية ليعطوا للشعب إحساساً كاذباً بأن الأمور طبيعية ." أما الشخصية المسلمة التى تقدمها المسرحية " فسلبية ، ويمثلها سليم وهو رجل فاضل ولكنه ضعيف الشخصية ويفضل المسيحيين على المسلمين ، ويعيش، بدون أن يحس ، فى حالة ترقب فى انتظار الغزو "( ٣٣) أما فى كتاب " الحروب الأهلية" فيتكون ذلك المجتمع من فرسان وسيدات يمارسون الألعاب الفروسية والمغازلة ويكون ذلك همهم وشغلهم الشاغل "(٣٤) .

ويستثنى من ذلك " الصورة اللطيفة التى تقدمها مسرحية " حصار مدينة سانتافى" لعامة الشعب البسطاء فى مملكة غرناطة ، وهى على العكس تماما لما كان يقدم فى المسرح فى تلك الفترة حيث كانت نكات المسلم الصغير تهدف إلى إثارة الضحكات الصاخبة أكثر من أبتسامة الرضا والقبول ." (٣٥) ويمكن القول إن هذه الصورة ذات قيمة محدودة لأنها تمثل خلفية فولكلورية للأحداث .

من الاستشهادات العديدة السابقة يمكن أن نستنتج ما يلى :

فى بدايات القرن الثالث عشر عندما كان الأندلس قد بدأ خط الانحدار وتدهورت فيه الأمور بصورة خطيرة ، وفى نفس الوقت بدأت الممالك المسيحية فى الإمساك بزمام المبادرة وقويت شكيمتها نشر الشعراء الجوالة بين أبناء تلك الممالك قصائد حماسية ملحمية ، وكان من الطبيعى أن يكون موضوع الصراع مع المسلمين والإسلام موجودا ويمثل عنصرا هاما فيها وذلك لأسباب محلية ، تتمثل فى ما يطلق عليه حرب الاسترداد التى كانت تمر بمراحلها الحاسمة ثم نهايات الحروب الصليبية .

لم يتم حفظ هذه القصائد بصورة مكتوبة وإنما أوكل ذلك إلى ذاكرة الشعب الذى كانت تجذبه تلك المواقف المثيرة الشيقة . فى ذلك الوقت بدأ المسرح الاسبانى خطواته الأولى من خلال المسرحيات الدينية التى كانت تمثل جزءًا من الاحتفالات الدينية وكان من بين ذلك مسرحية بسيطة كانت تقدم أيضا فى كل أوروبا حيث يلتقى فريقان احدهما مسلم والثانى مسيحى ويكون النصر النهائى من حظ المسيحى . ويستمر هذا الوضع وتاخذ تلك المسرحية العديد من الأشكال التى فى مجملها تؤجج روح الصراع ضد المسلمين . وتبدا الأنطلاقة الكبرى على يد لوبى دى بيغا ، مؤسس المسرح الإسبانى ، الذى يلجأ إلى ما تبقى من قصائد الشعراء الجوالة سواء المحفوظة ، وتمثل النذر إليسير ، أو الموجودة فى ذاكرة الشعب وكذلك من التمثيلية المذكورة التى شاعت كما قلنا فى العصور الوسطى ليقتبس منه العديد من المواقف الدرامية التى تضمنتها مسرحياته . والصورة التى تم تقديمها تتاثر بالعناصر التالية :

- روح الفروسية الموجودة فى القصائد الملحمية وكتب الفرسان التى ازدهرت فى النصف الأول من القرن السادس عشر ، ويمثلها ما جاء فى قصة " ابن سراج والحسناء شريفة " .

- اعتبار المسلمين أعداء .

- تعظيم المسلمين ليكونوا أعداء أكفاء للمسيحيين .

- تفسير فضائل المسلمين على أنها مكتسبة من معايشتهم للمسيحيين ، وتحوُّل صفوتهم إلى المسيحية .

- اتخاذ المسلم والمجتمع الإسلامى وسيلة للتعبير عن العواطف والمشاعر واعتباره وسيلة مناسبة لذلك ، وهذا يأخذ شكل المبالغة فى الطابع الرومانسى للمسلمين سواء فى شخصياتهم أو مجتمعهم حيث يعطون للمشاعر العاطفية الخاصة بالحب وغيره وكذلك فى فخامة الثياب وطرق الحياة دورا كبيرا بل يكون ذلك همهم الأكبر .

وقبل أن نواصل الحديث نود أن نشير أن خوسيه ف. مونتسينوس Jose F. Montesinos قد انتقد الطريقة الساذجة التي يحل بها الصراع لصالح المسيحيين في بعض المسرحيات ، وبلا شك فإن انتقاده يمكن أن يطول الكثير . ففي مسرحية "الإ- المنتصرة" للوبي ، والتي تعرض موضوع المسلمين والمسيحيين بأكثر الطرق شعبية، انتقد مونتسينوس التعظيم الذاتي المبالغ فيه للشعب الإسباني ، والذي يتم تأكيده بواسطة حدوث العديد من المعجزات ، وكذلك الطرح الخاطئ للموضوع الموريسكي الذي يأخذ شكل احتقار المسلمين(٣٦).

وقد أكدت سوليداد كراسكو ذلك بقولها : " إن خوسيه ف. مونتاسينوس خير من فهم تمثل أشاعر للإحساس الشعبي كان يتأسف على التوكيد على التفوق المسيحي الذي يتم في مسرحية " الألهة المنتصرة " ، وبصورة أقل في المسرحيات التي تدور أحداثها حول الفترات الأخيرة لملكة غرناطة . ومن وجهة نظر معاصرة نستطيع ان نثبت ونبرهن أن مسرحيات إحياء الذكرى تشتمل بنيتها على تمثيلية طقوسية تعكس الصورة الجماعية للأخر" (٣٧) .

وهكذا نجد المسلم في ذلك التراث يلعب أدوارا عديدة لعل أشهرها دور طارفي الذي يتحدى المسيحيين وقد ربط راية السيدة مريم في ذيل فرسه ، أو المسلم الذي يعكر صفو الاحتفال الديني ، أو دور المسلم الذي يرغب في حرق أحد الأديرة ولكن قوة عليا تدعوه للتحول عن دينه واعتناق المسيحية ، أو دور المحب الولهان الذي يعتبر العشق والغرام همه الوحيد و سببا لوجوده . وبناء على ذلك يقدم ذلك التراث للمسلم صورة مزدوجة : الأولى : هي الصورة الوحشية الخاصة بالعدو المحارب وقد تم اقتباسها من الأغاني الشعبية والتمثيليات التذكارية ، والصورة الثانية : هي التافه الخاصة بالمحب والعاشق ، وقد تأثرت بالصورة التي رسمتها " قصة ابن سراج والحسناء شريفة" ، حيث أعتبر المسلم والمجتمع الإسلامي نموذجا للمبالغة في المظاهر التافهة . وبين هاتين الصورتين توجد أخرى ثالثة ، وإن كانت قد ظهرت في عمل واحد فقط وهي الخاصة بالمسلم الذي يرتد ويتحول إلى قديس مسيحي والتي كان لها

ظروفهـا ولماذا لا نقول أهدافها ودوافعها ، ولم تؤثر فى تكوين الصور التالية للمسلم . ولهذا ولأسباب أخرى سوف ندعها جانبا بالاضافة إلى خروجها عن موضوع هذا الكتاب .

وتكمن خطورة الصورتين فى أن مفرداتهما قد تاصلت وتحولت إلى ثوابت يتم استدعاؤها كلما كانت هناك ضرورة لرسم صورة جديدة للمسلم . وتوجد أصول هذه الصفات " المفردات " فى المصادر التاريخية التى كتبت تحت إشراف الملك الفونسو العاشر الملقب " بالحكيم" ، وتقدم المسلم على أنه عدو وحشى مخيف ، وجاء ذلك عند معالجتها لفتح الأندلس الذى يعتبره ضياعا لإسبانيا . وقد تأثرت هذه الصورة بالصورة الأخرى الموجودة فى " انشودة رولاند" الفرنسية ، حيث يقتل المسلم الأطفال الرضع بقذفهم على الحوائط الحجرية ويغتصب النساء ويقتل الشيوخ ويحول الكنائس إلى مساجد [٣٨] .

ويؤيد ذلك غويتيسولو فيقول :" فى الأخبار العامة الأولى الخاصة بالملك الفونسو الحكيم نجد قصائد وقصص وحوليات تتساند فيما بينها وتؤيد كل منها الأخرى وتجمع على تصوير المسلم بصورة سفاك الدماء الشهوانى ، ووسيلة عقاب لإله غاضب [٣٩] /..../ لقد ركز الأدب المعادى للإسلام فى العصور الوسطى بصورة دائمة على الطابع الشهوانى للرسول وأتباعه ، ونسب إليهم كل لون من البذاءات والجرائم حيث يبين أن المحمدية ليست فقط تضع موضع التنفيذ نظرية أرسطو التى يرى فيها أن المرأة كائن اقل من الرجل بل تتجاوز ذلك وتسمح بالشذوذ الجنسى فى الجنة الإسلامية " [٤٠] . أما فى قصيدة " السيد" فيبدو المسلم جبانا وليس لديه الشجاعة فى مواجهة المسيحيين ، لا يهتم بدينه ويتركه بسهولة وبساطة عندما يهزم أمام عدوه . كذلك يعتبر ما هو مسيحى إسبانى[٤١] . اما الصورة الثانية والتى كما قلنا قدمتها " قصة ابن سراج والحسناء شريفة " والتى كان لها أسباب عديدة منها تحسين صورة الموريسكيين لمنع طردهم واستمرار استغلال جهودهم وخبراتهم فتعتبر المسلم وسيلة للتعبير العاطفى والوجدانى وتقديم الأعداء بصورة جيدة ليتكافئوا مع المسيحيين .

وعلى الرغم من أن من بين مفردات هذه الصورة الشجاعة والوفاء بالعهد ، والتى أضيفت كما سبق أن قلنا تاثرا بقيم عالم الفروسية ، إلا أن العناصر الرئيسية لها تعطى انطباعا بالتفاهة وعدم الواقعية وذلك من خلال المبالغة فى الاهتمام بأمور الحب والعشق واعتبار ذلك سببا أساسيا وربما وحيدا لوجوده. ويعكس الحوار التالى هذه المفردات :

حسن : آه ياسيد خوان ، إن الحب يعرف كيف يجعل المتكبرين يركعون ,وليس له أسلحة الا نظرات عيون تبدو كما لو كانت شموسا .

السيد خوان : عن أى شموس تتحدث؟ ، وأى شيء تشبه ؟ ، اذهب بسلامة الله ، دع هذا لرجال البلاط والقصور ، حيث الفراغ خطر يعمى العيون .

حسن : آه ياسيد خوان ، أنا الذى أذلّنى الحب ، إننى غنيمة سهلة المنال ، إن كل أمجادى أيام حريتى الأولى سقطت على الأرض (٤٢) .

ويقدم كتاب بيريث دى إيتا " حروب غرناطة الأهلية" بعض مفردات هذه الصورة حيث يرسم المجتمع الغرناطى تافها غارقا حتى أذنيه فى موضوعات الحب والغرام ويترك ملك غرناطة شئون الدولة ليحل المشاكل العاطفية الناتجة عن الغيرة بين الأمراء بالإضافة إلى مشاكله هو الشخصية من هذا القبيل ، ويسود جو من الخيانة حياتهم " فكل ملوك غرناطة تم اغتيالهم بالسم من قبل مسلمين آخرين " على حد قوله ، كذلك يبدو المسلم جبانا مرتداً عن دينه (٤٣) .

## ب - شخصية المسلم فى الأعمال الأدبية الحالية :

هذه المفردات التى ذكرناها هى التى سوف نراها فى كثير من الأحيان فى الصورة التى يرسمها الإسبان المعاصرون . فى السطور التالية سوف نقدم ملخصا سريعا للأشكال العديدة التى أخذتها تلك الصور ثم نقدم تحليلا إجماليا لها .

لقد تواصل الاهتمام بالآخر وهو المسلم فى الأدب الإسبانى ويمكن اعتبار الرومانسيين أهم فريق فى هذا المجال ، وهم الذين يبدو - لاول وهلة - أنهم قدموا شكلا إيجابيا للمسلم . والحقيقة أن ما قدموه مقارنة بغيرهم يعتبر إيجابيا لو لم تعتره بعض العيوب وتكتنفه بعض الظروف . صحيح أنهم فى مسرحياتهم الشعرية تغنوا بعظمة خلافة قرطبة وتحدثوا عن تفرد قصور الحمراء وقدموا أبا عبدالله الصغير اخر ملوك غرناطة كملك حكيم على عكس صورته التقليدية وحاولوا أن يعكسوا ماساة الموريسكين وما تعرضوا له من قهر واضطهاد وامتهان . لا يمكن تجاهل " شرقيات" الشاعر خوسية ثوريا ، وبيا اسبيسا ومسرحياته " قصر الجواهر" و" ابن أمية" إلا أن الكاتب دوق ريباس فى مسرحيته " المسلم اللقيط" والتى حازت شهرة كبيرة وعلى الرغم من النقاط الإيجابية الكبيرة التى تحتويها ، يتبنى بصورة واضحة صورة المسلم سليم التى قدمها لوبى فى مسرحية " حصار مدينة سانتافى " وكان لوبى قد اقتبسها من التراث الإسبانى كما ذكرنا سابقا . فبطلا مسرحية " المسلم اللقيط " هما مُضاّرا وهو ابن لأسير مسيحى وسيدة مسلمة ، أما كريمة فابنة أسير مسلم وسيدة مسيحية ، وعندما يشب كلاهما عن الطوق ويتزوجان يتحولان إلى المسيحية على الرغم من نشأتهما فى بيئة إسلامية ، بل ويصل الأمر بكريمة أن تدخل أحد الأديرة لتعيش بقية حياتها هناك(٤٤) . ومن هنا يبدو ان التقديم الايجابى لا يهدف إلى مدح هاتين الشخصيتين فى مرحلتهما الإسلامية وإنما لإعداد القارىء للتحول الذى سوف يحدث فى حياتهما ويؤكد المعانى التى عبر عنها شاعر آخر حين قال :

لكى يكون النبيل المسيحى يافعا ،

فيجب أن يكون به شىء من المسلم ،

ويكون المسلم كنزا ،

إذا كان به شىء من المسيحى (٤٥) .

وقبل أن نترك الحركة الرومانسية نود أن نؤكد أن الأهتمام بالشرق ، حيث يوجد العالم الإسلامى جاء لأسباب تتعلق بالأسس التى قامت عليها تلك الحركة ، وأنها فى

بعض الأحيان لعبت دورا سلبيا جدا وقدمت صورة مليئة بعناصر عنصرية بحتة مستعملة المفردات التي سبق أن وجدناها في التراث الإسباني بل وأسوأ منها . وإذا علمنا أن مؤلف هذه الصورة يعتبر أحد أساطين الحركة أمكننا أن نقدرها بصورة سليمة . وبالفعل فقد كانت بدايات هذه الحركة في حرب استقلال اليونان حيث شوهت صورة الشرق في أول لوحة تصوير استشراقية وهي التي عرضت مناظر لمذبحة " لادو لاكرو". وهي الموجودة في مجموعة فيكتور هوجو التي تحمل عنوان " الشرقيات "، وقد كتبت عام ١٨٢٥ ، وأبرزت ما يمكن أن يُطلق عليه الصورة الرومانسية للشرق وهي صورة أزدهرت وبقيت في خيال الجمهور : صخب في الألوان ، ترف وضراوة ووحشية ، حريم وسراي السلطان ، رءوس مقطوعة ونساء توضع في أكياس وترمى في البوسفور ، مراكب وسفن شراعية يرفرف عليها الهلال ، واستدارة القباب والمآذن البيضاء المحلقة ، وزراء ومحظيات ، وخصيان ونساء اسيرات لشهوة المنتصر . ومن وجهة نظر الشاعر هايني Heine تقدم هذه الصورة إشباعا رخيصا للغرائز الأصيلة والشهوات الخفية والسادية اللاشعورية للبورجوازية الأوروبية . وحين كان الغربيون يذهبون إلى الشرق ، كانت تلك الصورة التي يبحثون عنها فينتقون ما يرونه بعناية ويتجاهلون منها ما لا ينسجم معها [٤٦] .

ومما يؤكد وجهة نظرنا الخاصة بتأصل واستمرار الصورة السيئة للمسلم سوف نستعين بكاتب إسباني شهير وهو بدرو انطونيو دي الاركون الذي عمل مراسلا للصحف الإسبانية أثناء الحملة الإسبانية ضد المغرب في اواخر القرن التاسع عشر. يقول الاركون :" مازلت أذكر أن خيالي كطفل كان يرسم للمسلمين وحياتهم وعادتهم شكلا محددا ودقيقا : ثياب بيضاء فضفاضة ، ووجوها سوداء وعيونًا نارية ولحى سوداء " ألا تتفق هذه الصورة مع الشكل النمطي للمسلم في وسائل الإعلام الغربي حاليًا ؟. وواضح أن خياله كطفل لم يعكس إلا الصورة التي كانت سائدة في بيئته واقتبسها وعندما ذهب إلى هناك ظل التصور القديم مسيطرا عليه حيث يقول " إنني أريد أن أرى الشعب والعادات والثياب والطرق ووجوه المسلمين ، أريد أن أتحدث

إليهم ، وأن أكون صديقا لهم ، وأن أسبر أغوار نفوسهم ، وأن اكتشف سر حياتهم الغريبة " لقد انصب اهتمامه على العناصر الموجودة في الصورة التي رسمها خياله وهو طفل : الثياب ، الوجوه ، العيون اللحى .. إلخ . إن كلمة " غريبة " تضع أيدينا على الخلفية التي ذهب بها وتؤكد ما ذهبنا إليه من عدم تخليه عن الافكار القديمة . وسنرى فيما بعد أن هذه الأراء مازالت حتى يومنا هذا[٤٧] .

والجدير بالذكر أن القصاص الإسباني غويتوسولو كان له إسهام فريد في مجال تعقب وجهة نظر الإسبان والغرب وتحليلها ولهذا سوف نستعين بكثير من آرائه في هذا الصدد لما تتميز به من شمول وعمق ، يخدمان ويحققان هدف هذا البحث من حيث استجلاء تلك الصورة وتحديد ملامحها. فيأسف لجهل الإسبان بالعالم الإسلامي : " يجب أن نذكر ان كبارالإسبان والمثقفين الذين اهتموا بالعالم العربي كانوا قلة ، ومعرفة العالم العربي لم تدخل بعد دائرة الاهتمام الثقافي لدينا ، والحقيقة أنني لا أفهم كيف أن شعوبنا على الرغم من قرب بعضها لبعض تتجاهل فيما بينها . ان التباعد والحصار المضروب بين ثقافتنا لا يتناسب مطلقا مع المساحة المادية التي تفصل بين إسبانيا والقارة الإفريقية حيث يوجد أربعة عشر كيلومترا فقط ومع ذلك فإن التباعد العقلي أكبر من ذلك بكثير، وقد وجد في الماضي ومازال يوجد حتى الان . ومنذ سنوات وأنا أعمل من أجل التعريف بالثقافة العربية لأنني أرى أنه من غير المقبول ذلك التجاهل الذي راحت ضحيته هذه الثقافة في إسبانيا . ولا يمكن مثلا الحديث عن الثقافة الإسبانية وفي نفس الوقت نجهل الثقافة العربية التي هي من أهم مكوناتها . ويبدو لي مخجلا ذلك الجهل الموجود في بلادنا حول هذه الثقافة " [٤٨]

ويبدأ البحث بنظرة عامة لصورة المسلم في إسبانيا قائلا : " ان الإسلام يحتل مركزا رئيسيا في الساحة العقلية للإسبان ، وهذا الأمر يلفت انتباة أي باحث لأدبنا ، فالمسلم أو اليمني أو الموريسكي أو التركي أو المغربي دائما موضع خوف وحسد واعتداء وسب من الاسباني . وغذى على مدى عشرة قرون أساطير وخيالات ، ودفع إلى تأليف الأناشيد والقصائد وكان بطلا للقصص والروايات وأثار بقوة كبيرة خيالنا"

ثم يضيف رأى باحثين أخرين :" بعد الغزو العربى سيطر فى افق الحياة الاسبانية عملية التضاد أو المواجهة بين المسلم والمسيحى . فالآخر هو غريب وفى نفس الوقت مسلم ، وما هو خاص مسيحى وإسبانى . وسواء أكان المسلم صديقا أم عدوا ، معلما أم تلميذا فهو دائما الآخر ، حتى لو تعاون وتعايش فى نفس المقاطعة أو المدينة" ويعلق غوتيوسولو على ذلك قائلا :" منذ البدايات الاولى للادب تحول المسلم إلى المراة التى تعكس بطريقة أو أخرى صورتنا ، إنه الجزء الخارجى منا الذى يثير تساؤلنا ويزعجنا . وكثيرا ما كان الجانب السلبى الذى نوجه إليه نقدنا لذاتنا ، وأحيانا مثل الشكل الجذاب لشىء مثالى صعب المنال ."(٤٩)

وتتفق خ. مونيوث مع التحليل السابق فتشير إلى أنه :" بصورة مجملة يلاحظ أن مواقف الغرب تجاه العالم العربى والإسلام كانت عامة سيئة بصورة عميقة ." ثم تبين أسباب ذلك فتقول :" إن هذه المواقف تعود لمئات السنين ولها علاقة بالبناء المطرد للصورة الإيجابية التى وضعتها أوربا لنفسها وصاحبها ميل حتمى لوصف الثقافات الأخرى بأنها أقل . إن عملية الأعداد الأيديولوجى التى تساند النظرة الأوروبية بدأت منذ عصر النهضة ومازالت حتى يومنا هذا ، وقد تم القيام بذلك من خلال تفسير انتقائى للتاريخ ، حيث تم حذف دور الشرق من الفكر الأوروبى واعتبار الأساطير الإغريقية والرومانية المصدر الأصلى الوحيد. وبتعبير آخر أن النشاءة الأسطورية للفكر الأوربى تنفى إسهام الشرق فى حفظ وإحياء الفلسفة الأغريقية . ونتج عن ذلك مفهوم العالمين المنعزلين حيث لا يوجد بينهما اى شىء يمكن أن يمثل قاسما مشتركا ." (٥٠)

يحاول غويتوسولو أن يتتبع الشكل السلبى للمسلم فى الأدب الإسبانى فى كتابة أخبار المسلمين Cronicas Sarracènas ويقدم لنا عينات من ذلك فيقول :" إن عرض صورة المسلم فى ثقافتنا يمكن أن يبدو لأول وهلة رغبة شريرة فى إزعاج السامع أو القارىء بتقديم مجموعة غنية ومتنوعة من الشتائم وأفظع الأوصاف بذاءة وعنصرية والتى يمكن أن تملأ مجلدات كثيرة إذا تم تخصيصها لهذا الموضوع . ان الحملة المعادية للإسلام بدأت أولا بسبب ظروف الصراع ضد المسلم الإسبانى ، ثم بعد ذلك تم توجيهها ضد الأتراك ، ومنذ منتصف القرن التاسع عشر تحول إلى جيراننا فى شمال إفريقيا.

وقد أنتجت هذه الحملة أعمالا أدبية كثيرة تشبه تلك التى تعرض اليوم أمام القارىء الغربى حول جرائم وفظائع الشيوعية السوفيتية/.../ ففى إسبانيا تحول المسلم خلال قرون عديدة إلى ما يشبه الهدف الذى تتوحد من أجل مقاومته النصرانية التى تحس أنه يهددها ." (٥١)

وبعد أن يتحدث عن صورة المسلم فى المصادر التاريخية التى كتبت تحت إشراف الملك الفونسو ، والتى تعرضنا إليها سابقا ، يواصل حديثه قائلا :" ولم يحدث للقصص والحكايات التى تشوه صورة الرسول أى تعديل فى عصر النهضة أو العصر الذى يليه . ولكن الذى حدث أن الطابع الشهوانى المنسوب للمسلمين تم تفسيره بأسباب فيزيقية. وبعد الاهتمام بالدراسات الجغرافية أخذوا ينسبون للمناخ الإفريقى أو العربى أو الفارسى مسئولية خمود الأرواح ورغبة الأجساد التى لا تشبع / ..../ أما مجموعة قصائد حرب إفريقيا والتى تميزت بالابتذال والانحراف ، واشترك فى تأليفها شعراء كثيرون مشهورون وطبعت بدعم حكومى فقد اشتملت على الصورة الكاريكاتيرية للآخر الذى هو تجسيد للهمجية حيث تقول :

ذو منظر وحشى ، وحضوره قذر وغبى ،

كل ما فيه غريب ، يخيف ويثير الاشمئزاز." (٥٢)

أما " فى مجموعة قصائد حرب إسبانيا" التى ألفها شعراء أوفياء للجمهورية فى الفترة ما بين ٣٦ -١٩٣٩م نجد نفس الالفاظ ، حيث تصف المسلم بأنه عربيد عربى دموى وخسيس . تقول إحدى القصائد :

فوج حيوانى ، هائج كخليط من المجانين

أفواههم ترغى وتزبد دماء معدية ، يتحدثون لغة عربية

فهمٌ محدودٌ ، وحشيتهم بلا حدود

وأهدافهم دنيئة ." (٥٣)

ولقد استعمل الجمهوريون تلك الصورة السلبية عندما استقدمت حكومة خيل روبلس جنودا مغاربة للقضاء على تمرد عمال المناجم فى إقليم أستورياس ، عندئذ تم

تصوير المسلم وهو يغتصب النساء وقد خلا قلبه من الرحمة. وعندما قام فرانكو بثورته كثّف الجمهوريون من جهودهم وقاموا بحملة دعائية عنصرية تقوم على الصور القديمة والتى يبدو فيها المسلمون " متوحشون ، غارقون في شهواتهم". ومن كل الحملة الجماعية المعادية للإسلام والتى بدأت مع الفونسو العاشر حتى سيمونيت ، وهو من المتخصصين فى الدراسات العربية ، اختار اليسار الإسبانى الأسطورة والخيال والصورة الشاذة وقد شذ عن ذلك قلة شريفة (٥٤) .

ويرى غويتيسولو أن الآراء الغريبة والمؤسفة ليست فردية بل إنها تبدو ظاهرة على الرغم من الموضوعية المصطنعة لكثير من المفكرين والمؤرخين بما فى ذلك بعض المتخصصين فى الدراسات العربية ويذكر أسماء مينديث بلايو ودونوسو وأورتيغا ...إلخ

ويبرهن غويتيسولو على أن التصور الخاطىء الشاذ مازال موجودا حتى يومنا هذا ، حيث يقتطف لنا بعض العبارات من قصة صدرت عام ١٩٨٠ فيقول :" وحتى لا أضايق القارىء بمجموعة من الجواهر فى هذا الموضوع ، سأذكر كعينة هذا الجزء من قصة حديثة جدا ، إذ تحكى تفاصيل حادثة وقعت فى مستشفى عسكرى تابع لفرانكو حيث يوجد بعض الجنود الذين يعالجون من جروحهم ، وبعد تفكير توصل النصارى القادرون على الحركة ، حيث يوجد البعض يحتضر والبعض الآخر مازال لا يستطيع الحركة ، إلى أن الرائحة الكريهة مصدرها سرير المسلم ، اقتربوا منه وكانت الرائحة تكاد تقلب الأمعاء ، وعندما وجد المحمدى الجمع قادماً إليه امسك بقوة بأعلى السرير ، فلما أزاح النصارى الملاءات رأوا جمجمة عدو بها أسنان ذهبية احتفظ بها الخنزير المحمدى كغنيمة ، وعندما تتحسن صحته سيستخرج منها الأسنان . ياله من حقير ذلك المغربى ، ولا يقوم بمثل هذه الفعلة إلا هذه النوعية الخسيسة من الناس ."

ويعلق غويتوسولو على المقطع السابق قائلا:" إن المزيج المبتذل من الدين والجنس والبربرية الذى يملأ حديث تلك الشخصية يغنينا عن أى تعليق ، ولنتذكر أن

الأساطير لها أرواح أكثر من القطط ، وأن العقل أو الآمال الفردية لا تستطيع فعل أي شيء في مواجهتها . إن الأفكار الخاطئة التي مر عليها ألف سنة حول العرب والمسلمين قد تغلغلت في اللاوعي الجماعي للغرب بصورة عميقة وجعلت احد العرب يقول متسائلا : هل من الممكن اجتثاث ذلك ؟ "(٥٥)

ثم يبين غويتيسولو أن ذلك التصور الخاطيء قد وصل إلى الحياة اليومية لدى الغربيين ، حيث عاش هو شخصيا تلك التجربة عندما رافق مجموعة من الإسبان في رحلة سياحية إلى مصر ويقول : " وليس مفيدا أن أشير إلى أن تصور رفاقي كان سلبيا فهم يرون أن المصريين كسالى ، لا يحترمون المواعيد ، قذرون ومتخلفون ... الخ . ومن الواضح ان هذه التصور وذلك التصميم يخلو من الموضوعية وإذا دل على شيء فإنما يدل على افكار تدور حول الإعجاب بالذات بل وصل من يتبناها إلى حد العنصرية . " (٥٦)

بعد ذلك يتجاوز هذا الباحث إسبانيا ويحاول أن يعرض موجزاً عن نفس الموضوع على المستوى الأوروبي ، ويبين أن هناك نوعا من التشابه والتطابق بين التصورين في مجمل المؤلفات الغربية حول الشرق الأدنى والمغرب يعكس تصوراً خاطئًا للعالم الإسلامي حيث يوجد فيه عدد من الصفات السلبية في اغلب الاحيان : مثل البربرية والهمجية والعنف والقسوة وعادة الكذب والاستبداد.

وبعد دراسة استقرائية يقول: " إن شبح الجنون الديني الإسلامي الذي تم استحضاره كان دائما موضع خوف ، كما أنه سحر الأدب الأوروبي في القرنين السابع عشر والثامن عشر . أما في بدايات القرن التاسع عشر ومع بدء التوسع الأوروبي فإن وصف المسلمين بعدم التسامح كان متفقا عليه ، كما لو كان ركنا من العقيدة." (٥٧)

ولقد انتشر هذا الراى السطحي ووصل إلى بعض المؤلفات الأكاديمية الجادة مثل الطبعة الأولى من موسوعة لاروس الكبرى حيث جاء فيها أن الفقر والجهل والجبن والبخل نتاج لا يمكن تجنبها لاستمرار الطغيان فترة طويلة ، ولهذا فمن المستحيل

حدوث تطور فكرى سواء لدى الحكام أو المحكومين . وفى هذا الجو من البلادة رأينا دوام واستمرار ملوك أغبياء ووزراء جاهلين ورعية فاسدة ."

وقد تكرر السابق فى الكتب الدراسية " فالعربى أو التركى أو المغولى تم وصفه دائما بأنه دموى وقاس ومدمر لكل شيء ، ويقوم بالغزو مدفوعا برغبات حقيرة ، وقد تحولت هذه الصورة إلى فكرة مسيطرة فى الكتب الدراسية التى تم إصدارها حديثا فى دار نشر " بريس ورك وبيريت" عام ١٩٧٥م (٥٨) .

وقد قام العديد من الباحثين بدراسات أخرى لها علاقة بموضوعنا مثل المعالجة الإعلامية الغربية لصورة العالم الإسلامى . وعلى سبيل المثال كتاب " أوروبا والعرب " للكاتب الإنجليزى ديفيد مندوال ، وقد أصدره المعهد الملكى للشئون الدولية بلندن . لقد بين هذا الكاتب أن :" الإعلام الغربى يتسم بالجهل بالإسلام وبالتحيز ضده . وبان قاموسه معبأ بكلمات متحيزة تصف العرب بالإرهاب . وهو تحيز يؤثر على الطريقة التى يفكر بها القارىء فى الغرب وينتج عن ذلك عدم فهم ذلك العالم . " (٥٩)

وكتاب قيم آخر فى هذا المجال ويحمل عنوان " الغرب والإسلام ، هتك الذاكرة والخصام " لأرسكين تشيلدرز ، وهو باحث بريطانى ، وقد استننتج فى كتابه أن الإسلام تعرض فى الوجدان الغربى لأكبر عملية تشويه فى التاريخ ، ويقول :" طيلة فترة تزيد على ١٢٠٠ سنة ظل الإسلام يشوه من خلال معلومات وانطباعات إما منقوصة أو مكذوبة حتى تحولت تلك الصورة المشوهة إلى مسلمات مستقرة فى الاعماق الغربية وحاكمة لعلاقة الغرب بالإسلام حتى هذه اللحظة " ويضرب أمثلة واقعية لإجحاف الغرب فى تقييم العرب والمسلمين فيقول :" فى التاريخ الرسمى الغربى والتعليم العام والأعلام الغربيين ، هناك تجاهل تام وصمت مطبق لتك الحقيقة ، ففى منتصف القرن التاسع عشر افردت دائرة المعارف البريطانية للراهبة " هورسفيتا" ضعف المساحة التى خصصتها للخليفة الأندلسى عبدالرحمن الثالث/ ..../ كما ان تاريخ العصور الوسطى لكامبردج الذى يضم ٥٠٠٠ صفحة لم يخصص للحضارة العربية فى إسبانيا سوى ٥٠ صفحة ، وخصص المؤلف الأمريكى جيمس هارفى

روبنسون وهو صاحب الكتاب الدراسي النمطي لعدة عقود ، الذي يتناول العصور الوسطى والحديثة ١٠ صفحات فحسب للإسلام مما يزيد على ٨٠٠ صفحة ، وانتج كينيث كلارك وهيئة الإذاعة البريطانية عام ١٩٦٩ م سلسلة تليفزيونية كاملة عن الحضارة دون أن يلاحظا أن هناك شيئا من ذلك فيما وراء الغرب " (٦٠) .

ويبين الكاتب ان هذا التجاهل وذلك الغبن تم عن قصد وسوء نية ويمثل جزءاً من سياسة مرسومة وليس نتيجة مصادفة محضة فيقول :" إن القادة الغربيين الدينيين والسياسيين على حد سواء ، أرادوا أن يغيبوا عن الوعي العام أى شيء إيجابي حول الإسلام . ومن ثم فقد تمت تربية أجيال بعد أجيال على تناسي دوره وجرى تطويعهم عن طريق وسائل الإعلام للإقتناع بانه لم يأت من عالم الإسلام والعرب شيء له قيمة ، فيما عدا البنادق والخناجر والجمال والحريم والتطرف والأسواق الشرقية وعدم الجدارة بالثقة ، والانحراف والطغيان ." (٦٠)

وفي بحث حول صورة العرب والمسلمين في التلفزيون وأفلام الكارتون قدم الدكتور حميد النفيس ، أستاذ الدراسات الإعلامية المساعد بجامعة رايس في ولاية كاليفورنيا العديد من النماذج السلبية ، من بين ذلك فيلم الكارتون الضخم "علاء الدين" ، الذى بلغت تكلفته ٣٦ مليون دولار واشترك في إعداده ٦٠٠ فنان ظلوا يعملون ثلاث سنوات ونصفًا . أغنية المطلع تقول :

أتيت من أرض ، من مكان بعيد

تجوبه قوافل الجمال ،

ويقطعون فيه أذنيك ، إذا لم يرق لهم وجهك

هو مكان همجي حقا ، لكنه الوطن .

أما مسرح الأحداث ففي أرض تسمى " عقربة الصحراوية " حيث تكرر الصورة التقليدية لذلك العالم التى ابدعتها الحركة الرومانسية التى أشرنا إليها . ومن بين المشاهد المؤثرة ، قول أحد الحراس الغلاظ الشداد لعلاء الدين : سأقطع راسك وأحتفظ

بها تذكارا ، أيها الجرذ. وفى مشهد آخر يتم قطع يد الأميرة الرقيقة " ياسمين" بسيف عربى مخيف لأنها سرقت تفاحة وأعطتها لطفل جائع ." (٦١)

ومؤخرا قام الدكتور ياسر خميس ببحث عن فيلمين أمريكيين وهما " ليس بدون ابنتى " Not Without My Daughter و " أكاذيب حقيقية " True Lies تتبع فيهما صورة العرب وخلص إلى أن افلام الغرب تظهر العرب فى صورة أغنياء متوحشين ، وعديمى الثقافة ، ويمارسون الجنس بجنون ، وإرهابيين ومتعصبين دينيا (٦٢) .

ويعلق باحث آخر على ذلك قائلاً إن " كلمة عربى أو مسلم أصبحت تثير ردوداً فعل عدائية لدى المواطن الأمريكى حيث أصبح مقتنعا بأن عرب ومسلمى السينما والتلفزيون هم نماذج حقيقية " (٦٣) .

وإذا كان هذا هو حال المشاهد الأمريكى فان حال المشاهد الإسبانى يختلف عنه كثيرا ، وهكذا سوف يتمثل المسلمين المعاصرين مع الصورة الظالمة للمسلمين القدامى الذين يقدمهم العرض .

والاستطراد فى هذا المجال قد يطول كثيرا ونرى فى الأمثلة السابقة دليلا كافيا على ان ما ذهبنا إليه من أن المفردات التى تضمنها التراث الثقافى الإسبانى من المصادرالتاريخية الخاصة بالملك الفونسو العاشر وكذلك الأبيات الشعرية القصيرة التى احتفظت بها ذاكرة العوام أو الأخرى الموجودة فى الملازم المنفصلة أو التى اقتبسها شعراء القرن السادس عشر مثل لوبى دى بيغا وغيره وكتبوا حولها القصائد الغنائية الحديثة والاستعراض المرئى لفريقين يتقاتلان تحول كل ذلك إلى المنبع الذى لا ينضب لمفردات التصورات الجديدة لصورة المسلم سواء فى إسبانيا أو فى خارجها، وذلك لما بين تلك التصورات من تشابه يكاد يصل إلى التطابق. وهذا يجعلنا نؤكد ما كنا قد توصلنا إليه من أن هذا الكتاب يدلنا على الأصول ولم لا نقول بذور " صورة المسلم " فى الفكر الغربى . وفى عالم جديد يقوم – كما يدعون – على التسامح واحترام الآخر والاعتراف بإسهامه الحضارى ، وتصور قائم على التعاون لا على

الصراع ، كان يمكن لهذه البذور أن تموت لولا أنها أخذت شكلا فولكلوريا يتمثل فى تمثيلية مسرحية ترمز إلى المواجهة بين العالمين ، وبذلك يقع أولئك المواطنون البسطاء مشاهدو هذه التمثيلية ضحية اقدم واطول عملية غسيل مخ على مستوى التاريخ . وانطلاقا من هذا نشير إلى أن هذا التراث يحتاج إلى جهود تلفت الانتباه إلى ما يحتويه من تصورات عنصرية يجب ألا يكون لها مكانٌ فى عالم اليوم ، وذلك تبعا لما يردده الإسبان والغرب أنفسهم ، ويمكن للباحثين العرب أو غيرهم من الغرب الدين يمقتون ويقاومون العنصرية بكل أشكالها أن يقوموا بدور هام وفعال فى هذا الصدد ، مثلما فعل غويتيسولو . إن هذه المهمة فى غاية الأهمية ويمكن أن نؤكد بلا تردد أنها ترقى إلى أن تكون رسالة ولم لا وعلى أساسها سوف يبنى جزء هامٌ من مستقبلنا : ألا وهو العلاقة بيننا وبين هذا الجزء الهام جدا من العالم وهو الغرب .

القاهرة فى ٢٠ مايو ٢٠٠٤

**عبد العال صالح طه**

# الهوامش

(١) محمد عبدالله عنان : دولة الإسلام فى الأندلس . لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٦٠ ، ص ٧ - ١٠ .

(٢) Sanchez Albornoz : *Espana un enigma historico*. edit. Edhasa 8 edic. Barcelona, 1981, p. 187 .

(٣) عنان : دول الطوائف . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٠ ، ص ١٥ .

(٤) عنان : المرابطين والموحدين - القسم الثانى . مكتبة الخانجى . القاهرة ١٩٩٠ ، ص ٢١٨

(٥) احمد شلبى : موسوعة الحضارة الإسلامية والتاريخ الإسلامى . الجزء الرابع ، ص ٣٠

(٦) Maria Soledad Carrasco Urgoiti, : *El Moro Retador y el Moro Amigo* ( *Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos* ) , Universidad de Granada, Granada 1996, pag. 49

(٧) Jose Garcia Lopez: *Historia de la Literatura Espanola* , Vicens Universidad, Edicion no 19, Barcelona 1977, pag. 115

(٨) Jose Luis Alborg : *Historia de la Literatura Española*,tomo I , Editorial Gredos, Madrid, 1986 pag. 339

(٩) Alborg: *op. cit.*, pag. 403

(١٠) Ibidem, pags 410 - 413

(١١) Ibidem, pag. 420

(١٢) Ibidem, pag. 419

(١٣) Francisco Ruiz Ramon: *Historia del teatro espanol,* tomo I, ( Desde sus origenes hasta 1900 ) quinta edicion , Ediciones Catedra, Madrid, 1983, pags. 89 -90

(١٤) Carrasco : *El moro retador, op. cit.* . pags. 74 -75.

(١٥) Ibidem, pag. 41

(١٦) Maria Soledad Carrasco Urgoiti: *El Moro de Granada en la literatura* ( Del Siglo XV al XX ) Revista de Occidente , Madrid, 1956, pags. 77 - 79

(١٧) Carrasco : *El moro retador, op. cit.* pag. 40

(١٨) Ruiz Ramon , *op. cit.* pags. 89 - 90

Carrasco, *El moro retador : op. cit.* 131(١٩)

Ruiz Ramon , *op. cit.* pag. 151 (٢٠)

Ruiz Ramon , *op. cit.,* p. 264 (٢١)

Carrasco : *El moro retador , op. cit.* pag. 284 (٢٢)

Ibidem , pag. 290 (٢٣)

Carrasco : *El moro de Granada, op. cit.,* pag. 52 (٢٤)

Carrasco : *El moro retador , op. cit.* pag. 223 (٢٥)

Carrasco : *El moro de Granada, op. cit.* pags. .80 - 82 (٢٦)

Ibidem, pag. 84 (٢٧)

Carrasco : *El moro Retador,* op. cit., pag. 37 (٢٨)

Ibidem, pag. . 40 (٢٩)

Ibidem, pag. 38 (٣٠)

Ibidem, pag. 49 (٣١)

Ibidem, pags. 79 - 80 (٣٢)

Ibidem, pag. 117 (٣٣)

Ibidem , pag. 287 (٣٤)

Ibidem, .pag.. 121(٣٥)

Ibidem, pag. . 60 (٣٦)

Ibidem, pag. 292 (٣٧)

Alfonso X : *Antologia* , ed. Orbis, Barcelona, 1983, pag. 104 (٣٨)

Juan Goytisolo : *Cronicas sarracenas,* edit. Ruedo iberico, Barcelona, (٣٩) 1982, p. 10

Ibidem, pags. 75 - 76 . (٤٠)

Gamal Abdelrahman: *La literatura Espanola ante la caida de Granada ( La* (٤١) *imagen del musulman antes y despues de 1492* ) , Le Ve Centenaire de la Ghute de Grenade 1492 - 1992. Tomo I , Publications du Centre de Etudes e de Recherches Ottomanes, Morisques, de Documentantation e de Information ( Ceromdi) Zaghouan, Fevrier, 1993, pags.32 - 34

Carrasco : *El moro Retador, op, cit.* pag. 270 (٤٢)

Ibidem, pag. 287 (٤٣)

Duque de Rivas : *El Moro Exposito,* edicion Jorge Compas, Madrid, 1975 (٤٤)

(٤٥) Carrasco : *El Moro Retador*, pag. 298

(٤٦) شاخت وبوزورت : تراث الإسلام ، عالم المعرفة ، ص ٥٨

(٤٧) Pedro Antonio Alarcon:*Diario de la Guerra de Africa* , editorial Rivadeneni-ra, Madrid, 1942, pag. 204

(٤٨) Jose Antonio Lisbona: *Juan Goytisolo , nomada de la literature Espanola,* Revista Calamo, n0 1, pag. 10 -14

(٤٩) Goytisolo, *op. cit.* pag. 8

(٥٠) Gemma Martin Munoz :*Arabs and muslims living in the west after the " war on terror"*, conferencia inedita, leida en el Instituto de Cervantes de El Cairo, el 7 de diciembre de 2003, p. 1 .

(٥١) Goytisolo, *op. cit.* pag. 9

(٥٢) Ibidem, pag. 10

(٥٣) Ibidem, pags. 10 - 11

(٥٤) Ibidem, pags. 37 - 38

(٥٥) Ibidem, pags. 24-25

(٥٦) Ibidem, pag. 136

(٥٧) Ibidem, pag. 78

(٥٨) Ibiidem, pag. 135

(٥٩) عاطف الغمراوى : *أوروبا والغرب* ، الأهرام ، ١٩٩٣/٩/٦م

(٦٠) فهمى هويدى : *اكبر عملية تشويه فى التاريخ* ، الأهرام ١٩٩٣/٦/١٥

(٦١) هويدى : *حوار فى سالزبورج* ، الأهرام ، ١٩٩٣/١٠/٥

(٦٢) Yasser Khamis :*Misrepresentation of arabs in the westem media* , confer-ence of the Faculty of Al -Alsun , Minia University, april, 2004, Egypt in world litera-ture.

(٦٣) هويدى : *حوار فى سالزبورج* ، الأهرام ، ١٩٩٣/١٠/٥

# مقدمة

تعتبر القصة الموريسكية والأنواع الشبيهة بها ( مثل القصائد الشعبية ومسرحيات واحتفالات المسلمين والمسيحيين ) مثلاً جيداً للصعوبات التى يمكن أن تواجه الباحث ، وتختبر مدى قدرته وصبره وكذلك نزاهته الفكرية . فعلى العكس من كل ما يمكن انتظاره فى عهود محاكم التفتيش والصراع المضاد للإسلام تسود شخصية الإسبانى المسلم مساحة فسيحة ومتنوعة ، حيث يتم تقديمه كمثال لكل فضائل الفرسان وكزهرة حية لحضارة رائعة . ولا يوجد شيىء مشابه لذلك خارج إسبانيا، حيث يتم تبنى التفسيرات المعتادة والمريحة الخاصة بعصر النهضة وغيرها من وسائل الهروب ذات الطابع الثقافى المجرد. هذه المرة يجب التعامل بشىء من القسوة لأن كل ما هو عربى تم مسحه من خريطة الغرب ابتداء من عملية إقصائه من قبل بترارك PETRARCA والاهمال الذى تم فيما بعد من قبل تلاميذه المتخصصين فى الدراسات الإنسانية.إن عملية النقد كان يجب أن تنطلق هذه المرة بشجاعة، بدون التبريرات (وربما المناظير) المعتادة الخاصة بالمعاييرالتى تم وضعها فى المنطقة التى تلى جبال البرانس والتى يتم من خلالها معالجة حالة إسبانيا الخاصة جدا .

ولم تعرف أوروبا شيئًا شبيهًا بهذا إلا عند ظهورالحركة الرومانسية، وعلى الأصح ابتداء من بعث نفس الموضوع الخاص بغرناطة على يد شاتوبريان Chateaubriand وقد أطلق علينا اسم "الموالين للمسلمين" على يد الباحث الفرنسى جورج ثيروت Georges Cirot، الذى كان شجاعًا فى وضع الجوانب الغريبة منه على طاولة البحث وتساءل (بدون نجاح كبير) عن معناه الصحيح . وكان يوجد فى كل هذا التشويش الواضح تحدٍّ كبير أمام الذين كانوا يفضلون النظر إلى اتجاه آخر ، ويفضلون الاستمرار فى سكون تام والتوقف عن تحريك المياه الراكدة وعدم إهانة أحد ، وربما

الاكتفاء بدفاع غير ضار حول الطبيعة "الفرسانية" للإسبان أو تخلقهم بأخلاق الفرسان ، وذلك لتفسيرتنوع الموضوعات الشرقية أو موقف الرحمة المسيحى نحو المهزومين .

إن النتائج المحدودة خير دليل على ذلك ، فعندما تثار اسئلة مثل : ما هى الطبيعة الحقيقية لهذه الأعمال ؟ وهل من المعقول أن يضيع مؤلفون على هذا المستوى سهرهم فى مثل هذه الأعمال الطفولية ؟ يجاب على ذلك مثلما حدث فى قصة " ابن سراج والساحرة دراجة " الرائعة ، والتى تم تقديمها بشكل مبتذل ، من خلال وجهة نظر، يُفترض أنها نقدية ، وتم اختزال قيمتها فى أنها تمثل مقدمة للقصة العاطفية الحديثة .

وليس أقل من ذلك قصة "أوثمين ودراجة"(*)، والتى يبدو أنه تم وضعها فى قصة " غوثمان الفارتشى" وذلك لعرض أشياء مثالية مقابل أعمال الغش والاحتيال لبطل القصة ، ويقصرون أهميتها على المكانة التى تحتلها بوصفها " قصة قصيرة جميلة ".

ومن الأفضل أن نعترف بشكل قاطع أن كل النوع القصصى الموريسكى ظل (مثل قطاعات كثيرة أخرى فى أدبنا) غير مقروء لفترة طويلة من الزمن. ويبدو أنه لم يخطر على بال أحد أن يفكر أنه إذا كانت قد وُجدت القصة الموريسكية فى إسبانيا(وذلك على عكس كلٌ من فرنسا وإيطاليا) فذلك لوجود الموريسكيين، وكذلك لوجود مشكلة دينية وسياسية واجتماعية واقتصادية رهيبة. كذلك لم يخطرعلى بال أحد قراءة ما جاء فى قصة "غثمين ودراجة" بكل وضوح حول كفاح أفراد فرض عليهم الدفاع عن طبيعتهم الإنسانية بالتقية وممارسة حياة مزدوجة، لقد كان ذلك هو السلاح الذى لم يستطع أن ينزعه المجتمع المسيحى منهم والذى لم يعرف سوى أن يمارس عليهم الإكراه الكامل. لكن من الواضح أنه توجد أسباب للظلم، وأنه من الضرورى أن نتفهم ذلك.إن قراءة متأنية لنصوص موجهة فى تلك الفترة لأقليات ملتزمة تتطلب مجهوداً تفسيريا له طبيعة خاصة ، والذى ربما يجب أن نطلق عليه "تفسير حديث"( وذلك فى التزامه بالقفز فوق القيود والتناقضات ونقد الذات) . هذا النوع من المهام يشتمل على صعوبات فنية شاقة

(*) Ozmin y Daraja .

فى مجال عملية سياق النص بين الأنواع المختلفة، والذى أصبح من الممكن تطبيقه بعد ثورة المعلومات . والانزعاج الطبيعى الذى يحدث عند تحطيم الهياكل الراسخة والأفكار السائدة والتى لم تكن تمثل أمرًا خاصا بالعلماء فقط ، أو كما قد يقال، رواية حديثة "لمناقشات الرهبان" أصبح يعتبر أكثر حسمًا وربما أقل عذرًا. ومثل هذا الأمر الثابت الذى لا يهتز كانت بخوره تحرق ضمير(اتجاه) محافظ عنيد، والذى كان فى الحقيقة يواصل الاستناد إلى الدمج بين ما هو سياسى ودينى . تحت هذا الاتجاه المحافظ نشأت تلك النصوص .

إن هذا الميراث الأيديولوجى المشين قد أثَّرلوقت طويل جدا على مفهومنا وموقفنا أمام تاريخنا.إن التفكير بأن فى الأدب الكلاسيكى تم الدفاع عن الكرامة الإنسانية من وراء ظهر"القوانين" وبصورة مستقلة عنها أو أن المسلم أو اليهودى يجب أن يُعترف بهم، يمثل بالنسبة للكثيرين صدمة لا يمكن قبولها من حيث المبدأ.إن ميراثنا يجب أن يكون مهما كان الثمن البِركةالأرثوذكسية (الهادئة) والتى رسمها ميننديث بيلايو-Menendez Pelayo، وليس الإعصار الهائج الذى فيه يتصادم بصورة مؤلمة العديد من التراثات المتناقضة والتى لها نفس الحق فى أن تنتسب لإسبانيا.

وليس من الصعب أن نفهم كيف ولماذا، ربما كان من الضرورى أن تحدث المقاطعة الكبرى بكاملها والتى تمثل موقفًا تجديديًا خارج شبه الجزيرة ، وذلك منذ منتصف القرن وبدفعة رئيسية من مارثيل باتاييون Marcel Bataillon وأمريكو كاسترو Americo Castro وجزء مهم فى هذا الموقف التجديدى كان من نصيب مؤلفة هذا الكتاب، الأستاذة ماريا سوليداد كاراسكو Maria Soledad Carrasco ، وهى من مدريد ووريثة تراث ليبرالى نبيل ، وقد اضطرت إلى البحث فى صمت عن مكانها الأكاديمى فى الولايات المتحدة الأمريكية .

إن هذه الدراسات التى بين يدى القارئ هى شهادة على حياة تم تكريسها بالكامل للنشاط التربوى الملتزم ، وكذلك هى ثمرة للنضج الكامل للمؤلفة . وتعالج هذه الدراسات الأصداء الأدبية غيرالبعيدة لهذا الحدث الذى تم فى العصورالوسطى والخاص بالمدجنين والذى مازال يسبب دهشة وانزعاجا فى أوساط معينة فى هذا المجال .

إن المؤلفة تتقدم فى الطريق الذى بدأته فى دراستها السابقة عن" ابن سراج" و"الحروب الأهلية فى غرناطة" لبيريث دى إيتا Perez de Hita، وهى أعمال رائدة شكلت من الناحية الفنية والفكرية ظاهرة نادرة تسير على خطى حركة نقدية دقيقة. إنه نفس نوع التأثيرات الإسلامية والتى بصورمختلفة شكلت أصول وطابع القصائد الشعبية الحديثة (وهو الموضوع الذى لم تتم دراسته بعد فى أدب العصرالذهبى)، ومن ذلك إلى مسرح المؤلفين الكبار مثل لوبى وكالديرون وكذلك الصغارمثل فيليبى غودينث Felipe Godoniz أو أولئك المؤلفين التسعة الذين اجتمعوا ليكتبوا مسرحية "القمر الإفريقى"(*) والذين لا يمكن اعتبارهم صغارًا لأنه لا يوجد من يمكن أن يوصف بذلك فى لحظة ازدهار لثقافة .

وبالطبع فليست هذه اللحظة هى المناسبة لنمدح القيمة العلمية لهذاالكتاب ، ففى كل صفحة سوف نجد نظرةً ثاقبةً وتطبيقًا للقواعد العلمية الصارمة تضىء وتعيد ترتيب النسبة بين ما هو قديم وما هو جديد وبين ما هو كبير وما هو صغير. إن معيارًا تجديديا سليمًا وذكيا ينقذ قطاعات ذات قيمة لا تقدر من أدبنا. ها هى احتفالات المسلمين والمسيحيين، الآن تُقدم على أنها ملتقى غنى وخصب بين الحياة والأدب ، وتضع بين أيدينا مجموعة شديدة التعقيد من خطابات الضمير الجماعى. إن الأدب – وهو يهدف إلى تسلية عامة – يستند إلى شعيرة اجتماعية قادرة على التعبيرعن كل لون من ألوان الهموم التى لم تكن تجد فى تلك الفترة مسارًا آخر تظهر من خلاله : نقصد الخلافات الضمنية التى كانت حتى فترة قريبة تعتبر من الأمور التى لا يمكن التفكير فيها، والتى تحطم وتفتت الفكرة التى استقبلناها عن مجتمع متضامن مع التوجهات الرسمية ، وهى الوحيدة المعترف بها.

إننا أمام واحدة من أفضل الدراسات الأنثروبولوجية الثقافية التى تم القيام بها فى الوسط الإسبانى . إنه ماضٍ يتم فك شفرته بصورة تحليلية ، ليجعلنا نفهم

(*) *La Luna Africana* .

- مثلاً - المعنى الذى تحمله الأزياء ، وسوف يجبرنا من الآن على التفكير حول أى ذكرٍ لها، مع أننا حتى الآن كنا نمر مرور الكرام أمام جزئية أن شخصًا ما يلبس زيًّا إسلاميا أو مسيحيا.

وبالطبع كان يظهر فى كل مكان خلاف فكرى ونقاش حاد قد يأخذ شكل وحتى نقد وقائع كان الأدب يمثل جزءًا صغيرًا منها. ويغير كتابنا الكلاسيكيون موقفهم عند التعرض لمثل هذا الأمر . وإذا حدث ذلك فإنهم فقط يأخذون على عاتقهم مسئوليتهم الكاملة ككتّاب حيث يستردون قدرتهم فى الحديث لجمهورمثقف كبير، وليس لمجموعة من المتخصصين الذين من الضرورى أن يحصلوا على رواتبهم بطريقة أو بأخرى. ولقد عاش كل من لوبى وكالديرون وثيربانتيس تحت ضغوط ثقافية وإنسانية قريبة فى حقيقتها من الضغوط التى نعيشها نحن الآن . إن رسالة نقدية مثل التى تقوم بها ماريا سوليداد لا تتمثل فى المهمة المستحيلة الخاصة بدخولنا داخل عقل مؤلف محدد، وإنما فى إبراز ردود الفعل أو التأثيرات العميقة التى يمكن أن يثيرها هذا العمل فى عقل القارئ المتحفظ الذى لديه فى هذه الفترة معلومات جيدة . وهذا يعنى التأكيد على الطابع الكلاسيكى العميق جدا لهذه المهمة التى أخذت شكل واجب يتم القيام به من أجل حركة العلوم الإنسانية والآداب، وليس عبارة عن معالجة تحدد نتائجها مقدمًا طرق المعالجة والمدارس النظرية الصغيرة التى انتشرت فى المجال الأكاديمى . إن المعايير التى تتبناها المؤلفة تعتبر هيكلية . إنها تقوم بعملية فحص واستقصاء لعلمية الاستقبال وبنفس المقياس الذى استخدمته وتستخدمه دائمًا عملية النقد التى لها عمق وسمو حقيقيان . إن القانون غيرالمرن والمتصلب يطلق عليه - من خلال تلك المقاييس - تواضع فكرى ومجهود خفى صامت ، وانفصال عن كل أنواع الحدة التعبيرية .

وقد حملنى هذا الأمر الأخير، وذلك لكى أنهى هذه السطور، إلى تذكر أشياء منسية ، إما لكونها قديمة أو لأنها معروفة جدا، ولأن هذا الكتاب يقدم فرصة ذهبية مناسبة لإنعاش الذاكرة . إننى أقصد القيمة المستقلة للنثر الأكاديمى كنوع إبداعى معترفٍ به أو شرعى . فى فترات سابقة كان ذلك النثر الأكاديمى هدفًا لأسمى أنواع

التشريف والتكريم ، ويمثل اليوم الفصل الكبير المنسى فى كتب تاريخ الأدب. إن هذا الاتجاه الذى يتميز بالزهد يجبر المؤلف على التخلى عن استعمال كل ألوان المحسنات البديعية والأسلوبية أو ما قد يُكسب العبارة نوعًا من الغموض المقصود. وانطلاقًا من التعريف الخاص بالكاتب يجب عليه أن يتسم فى نشاطه الإبداعى بسلوك محافظ ، وأن يسهر فى حراسة الأدب .

يمثل النثرالأدبى من ناحية مسئولية جماعية نحو الثقافة ، ومن ناحية أخرى يعتبر تصرفا كريما نحو القارئ تحت ظلال قاعدة التعايش الحضارى . إنه فن يتمثل فى المحافظة على الخندق الأخير للتعبير الجيد الكريم، الذى له مضمون ، وفى الوقت نفسه يجذب كل قارئ مستعد لتنمية إحساسه وذكائه . وحتى إن كان الأمر هكذا، فإن النثر الأكاديمى ليس نوعًا متحجرًا أو طعاما تقليديا عتيقا، كما أنه لا يعنى تلك الأشكال المتشامخة أو الثقيلة التى تلبس قناع ذلك فى كثير من الأحيان . لقد كان بنيديتو كروتشى Benedetto Croce يعرِّف حركة النقد بأنها "أدب فوق الأدب"، بل ولو تمت رؤيتها من خلال الجانب الشكلى فإن لها تاريخها وتقلباتها، حيث إنه لا يوجد اليوم من يكتب مثل فييخو Feijoo أو بوسويت Bossuet أو جيبون Gibbon . ولقد حان الوقت لأقول إننا محظوظون فى ذلك ، وذلك من خلال عملية المواصلة التى تجاوزت قرنا من الزمان والتى بدأها مينديث بيلايو وتابعه مجموعة قيمة من الأساتذة مثل رامون ميننديث بيدال Ramon Menedez Pidal، وأمريكو كاسترو Americo Castro، وداماسو ألونسو Damaso Alonso، وكل هؤلاء الذين ساروا على نفس الطريق . ومثلما حدث فى باقى أعمال هذه المؤلفة فإنها تنضم بكل جدارة إلى ذلك النموذج المتماسك ، وتقدم لنا فى كل لحظة المواهب الكثيرة لعلمها فى لغة واضحة ودقيقة وذات جمال معتدل .

**فرانثيسكو ماركيث بيانويبا**

**جامعة هارفارد**

# ملاحظة أولية

شجعنى مدير قسم مطبوعات جامعة غرناطة على أن أحكى تاريخ هذاالكتاب فى هذه المقدمة . وسوف أبدأ ذلك بالاعتراف بأن الأبحاث التى تم جمعها فيه هى ثمرة ساعات طويلة من أوقات الفراغ . ولقد ظهرت هذه الأبحاث فى شكل انشغال هامشى وممتع بصورة كبيرة، وذلك بسبب الوقت الذى خصصته لها والمتعة التى أحدثتها لى وذلك بعد سنوات طويلة من العمل التربوى والأبحاث الأخرى التى تركزت حول القصة الموريسكية الإسبانية فى القرن السادس عشر. إن التحول من القصة إلى التمثيلية كهدف للدراسة لا يحتاج إلى تبرير، ولكن القارئ غيرالمتخصص فى هذا الموضوع قد يطلب منى أن أبين ذلك .

سوف أواصل استعمال مصطلح "القصة الموريسكية"(*) وهى تسمية أدخلها مارثيلينو مينديث بلايو Marcelino Menedez Pelayo كقسم تابع للنوع العام "القصة التاريخية"(**) وذلك ليخص المجموعة الرائعة التى تكونها كلُ من قصة "ابن سراج"(***) التى ظهرت عام ١٥٦٠م ، وكتاب " الحروب الأهلية فى غرناطة "(****) لـ خينيث بيريث دى إيتا، و"قصة العاشقين عثمين وداراجة"(*****) لماتيوالمان، حيث وضعها داخل"حياة غوثمان الفاراتشى" (١٥٩٩). إن عنوان "القصة الموريسكية" يضعنا فى تيار التعاطف مع المسلم فى الادب وهو مفهوم يعرفه فرانشيسكو ماركيث بيانويبا فى الصفحات التى تمثل مقدمة لهذا الكتاب ، ويتمثل فى طريقة قصصية قادرة على تجاوزالحدود ، يتم

(*) *La Novela Morisca* .
(**) *La Novela Historica* .
(***) *El Abencerraje* .
(****) *Las Guerras Civiles de Granada* .
(*****) *Historia de los Enamorados Ozmany Draja* .

فيها ربط ما هو خيالي-مع التقديم الأدبى لساحة العرض التاريخية المتميزة والتى لها قيمة ؛ لأنها تمثل لحظة الغروب اللامعة للمملكة المسلمة فى غرناطة ونقطة التقاء بين المسيحيين والمسلمين . إن هذه النصوص تعتبر مادة قراءة ممتعة ونموذجية ، ونعتقد أنها يمكن أن تمثل أيضًا حافزًا للتفكير حول الوجود الموريسكي وكذلك التقدير لبعض جوانب الميراث الأندلسى . فى مسرحيات العصر الذهبى التى تعالج مثل هذا الموضوع أو فى احتفالات المسلمين والمسيحيين التى مازال لها رسوخ ووجود كبير، تأخذ ديناميكية المواجهة الحادة بين الفريقين معانى تتعارض مع معالجات أدبية ذات طابع إيجابى، شبيهة بما هو موجود فى القصة الموريسكية والقصائد الشعبية .

إن ملاحظة هذه الازدواجية كانت تمثل أحد الموضوعات التى أقوم بالتحقق منها منذ نشر كتابى الأول عام ١٩٥٦م ، وكان بعنوان "مسلم غرناطة فى الأدب"(*) ولكى أجمع الوثائق الخاصة بذلك، تابعت التحولات التى طرأت على تلك الشخصية الأدبية فى مسارها ، سواء فى إسبانيا أو خارجها، واتبعت فى ذلك سلوك طالبة دكتوراه . وقررت فى ذلك الحين أن أركز فى أبحاثى التالية جهدى فى المرحلة الأولية لهذا الموضوع. ومع هذا، فقد اعتبرت حينذاك أن الأشياء الجديدة التى يمكن أن أضيفها للنتائج التى قد تم تقريرها قد تكون قليلة ، وهكذا عدت إلى موضوع كنت قد عالجته فى رسالتى الجامعية والتى كانت عن "ابن سراج وانتشاره"(**) ودفعتنى المرحلة الجديدة إلى فحص مجموعات أوراق خلال أشهر الصيف التى أقضيها فى إسبانيا. واستطعت أن ألمس فى هذه المادة آثار طريقة حياة كانت تعطى معنى للتوافق المعجمى بين الصفة "موريسكى"وما تمثله كبطاقة محددة لأساليب أدبية، والاسم الشبيه بها الذى تم تخصيصه للمسيحيين الجدد ذوى الأصول الإسلامية . ومن ناحية أخرى ، فإن الظروف كانت مناسبة لطرح جديد كانت الحركة النقدية قد شكلته انطلاقًا من التحليلات المنشورة عن ابن سراج خلال فترة الستينات من قبل باحثين مثل

(*) *El Moro de Granada en la Literatura .*
(**) *El Abencerraje y su difusion .*

فرانشيسكو لوبيث استرادا Francisco Lopez Estrada، وهو أستاذ لا يشق له غبار فى هذا المجال وهو لم يتأخر مطلقًا فى مساعدتى، وكذلك كلاوديو غيين Claudio Guillen، والذى قدم تفسيراً لمفهوم"القصة التاريخية" حيث ربطها بالوضع الحاضر .

وعندما دعتنى دار النشر توانى Twany إلى تأليف كتاب " القصة الموريسكية "(*) حاولت أن أقدم الحالة التى يوجد فيها هذا الموضوع . كما قمت بتلخيص أبحاثى الأولى ، التى كانت قد ربطت القصة الموريسكية بدوائراجتماعية وثقافية محدودة . وبينما كان الكتاب فى المطبعة ، ظهرإسهام ضخم يطالب بقراءة القصص الموريسكية كنصوص أدبية ومعاملتها كشهادة تاريخية . أقصد الدراسة التى أعدها فرانشيسكو ماركيث بيانوبيا وعنوانها "الموريسكى ريكوتى ومصلحة الدولة الإسبانية"(**) وكانت بين مجموعة الأبحاث التى تحمل عنوان "شخصيات وموضوعات فى الكيخوتى" (***) والذى نُشرَ عام ١٩٧٥، حيث يظهر فيها بادياً للعيان عمق فلسفى ونقاش سياسى حيث يعتبر التعددية التى ميزت الانواع الموريسكية دليلاً على موقف فكرى متفتح .

إن هذه الصفحات المضيئة التى كتبها ماركيث بيانوبيا Marquez Villanueva والكثير غيرها التى ظهرت فى السنوات التالية، كانت كافية لتجعلنى أحس بالشكر والعرفان لناقد تحول اهتمامه بأبحاثى إلى حافز مهم بالنسبة لى. والآن يضاف إلى دوافع هذا الشكر والعرفان قيامه بكتابة مقدمة هذا الكتاب .

وفى ذلك الحين، لا أفهم كيف أننى لم أستطع إكمال مشروع كتابة نسخة إسبانية من كتاب "القصة الموريسكية". وأعتقد أن السبب الرئيسى لذلك هو الوقت القليل الذى يتمتع به عادة الأستاذ غيرالمتفرغ الذى مازال يقوم بنشاطه الأكاديمى، والسبب الثانى هو الأمل فى أن أوجه اهتمامى إلى أحد الأعمال الدرامية المهملة والتى عالجتها بصورة مستعجلة أثناء الإعداد لرسالتى للدكتوراه . ولذلك بدأت هذه الملاحظة بالحديث

(*) *The Moorish Novel*.
(**) *El Morisco Ricote la hispana razon de estado*.
(***) *Personajes y Temas del Quijote*.

عن أوقات الفراغ ، لأن ذلك لم يكن عملاً إجباريا وإنما الذى دفعنى للكتابة عن الاحتفالات والمسرحيات هو الفضول ، على الرغم من أننى كنت على وعى بأننى أتوغل فى هذه المجالات ، وبخاصة الأول منها ، بصفتى هاوية لا محترفة . وفيما يتعلق بهذه البدايات فإننى سوف أسمح لنفسى بالحديث عن الذكريات الخاصة بها .

فى نهاية فترة الخمسينيات كنت أحس بنوع من الاغراء نحو مواصلة العمل فى مجال تقديم تقليدى للموضوعات التى كنت قد درستها فى العديد من أشكال التعبير الأدبى . وكان يغذى هذا الفضول صدى فى ذاكرتى "لاحتفال المسلمين والمسيحيين" أقيم فى إحدى القرى الموجودة بشرق الأندلس والذى عشته فى طفولتى كما لو كان رحلة خيالية فى الماضى . ومع ذلك فقد كنت مترددة لعدم إلمامى بالمعارف النظرية والخبرة فى مجال الدراسات العرقية . وقد انتهت شكوكى بعد زيارة عائلية لمنزل اتثيا Itzea فى مدينة بيرا ديل بيداسوا Vera del Bidasoa حينذاك تعرفت شخصيا على خوليو كارو باروخا Julio Caro Baroja، والذى أعتز به كثيراً وسألته : إن كان يبدو له حماقة، أن يقوم شخص بدون إعداد مناسب بمعالجة الموضوع الذى أرغب فى أن أبدأ فيه. وابتسم ثم تحدث قليلاً عن المدارس الادبية ثم أنهى حديثه بأن أهم شيء هو إمعان النظر، وأن كل واحد عليه أن يجرب إن كان قادراً على أن يفعل ذلك .

حينئذ قررت الاستمرار فى العمل . وخصصت عامًا لقراءة الأعمال الدرامية التقليدية لاحتفالات المسلمين والمسيحيين ، وللاحظة أمثلة للاحتفال فى أشكاله وأنواعه الرئيسية .

ويوجد بين هذه الأبحاث الموضوع الذى يمثل بداية لهذا الكتاب، والذى كان أيضاً أول ما تم نشره. ونظراً لحجمه الذى كان يتجاوز الأبعاد العادية لمقال فى مجلة فقد ظهر فى نشرة P.M.L.A الموجودة فى كل مكتبات أمريكا والتى لا تعرف إلا بصورة محدودة فى إسبانيا . ومع ذلك، فإن بحثى تم اختصاره فى مجلة "علوم اللهجات والتراث الشعبى"(*) والتى ارتبطت بها فى إسبانيا فيما بعد ، وذلك خلال أطول فترة

(*) *Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares* .

من شبابى. وأعتقد ، بسبب ذلك أن القبول الذى حاز عليه هذا البحث كان كافيًا لكى أعتبر أن مجهود هذه الرحلة فى مجال الدراسات العرقية قد تم الاستفادة منه جيداً. وقد عدت مرة أخرى فى أكثر من مناسبة للعمل بصورة مباشرة فى مجال "احتفالات المسلمين والمسيحيين". وعندما قمت بكتابة باقى الأبحاث الموجودة هنا أخذت فى اعتبارى بصورة خاصة مجموعة مسرحيات القصور ، حيث إننى أعتبر أنه إذا كان تأثير الأدب المسرحى واضحًا وجليا فى خطب التمثيليات التراثية ، فإن هذه التمثيليات لم يكن لها أدنى تأثير فى المعالجة التى تمت فى العصر الذهبى للعملية التاريخية الخاصة بفتح إسبانيا ثم حرب الاسترداد. يحدث هذا سواء تم تحويل العملية التاريخية إلى أسطورة أو عندما يتم استخدامها خلفية لحبكة تقع أحداثها فى إسبانيا الإسلامية ، والتى يعتبرها الشاعر ومستمعوه مرحلة باهرة وغير مقبولة فى آن واحد .

وللكتابة عن المسرحية الإسبانية فى العصر الذهبى كان لدىَّ المعرفة التى لا يمكن الاستغناء عنها حول الموضوع، ولكن بدون التخصص المحدد الذى يتمتع به اليوم كثير من الخبراء فى الأعمال الدرامية .

لقد كان شكى الأول يتعلق بالمادة التى أبدأ بها فى هذا المجال : مسرحيات صغيرة كان من الضرورى أن يكون لها حد أدنى من القراء، وذلك منذ أن توقف تقديمها على المسرح . مع هذا فان كثيراً منها لم يتوفر لها ذلك الشرط وأدى ذلك إلى استبعادها، وهذه الأعمال لم يتم جمعها مع أخواتها فى كتاب مسرحيات مخصص لشاعر محدد، وإنما كان يتم إضافتها فى كتاب عام ويتم طبعها بصورة متواضعة كأعمال منفصلة. قمت بمراجعة المشروع وقرأت النص على اثنتين من صديقاتى ، وهن من الخبيرات فى دراسة مسرح العصر الذهبى، وكان من حسن حظى أن وجدتا فيها مادة شيقة ومعالجة مناسبة، وهذا شجعنى على المواصلة فى هذا الطريق الذى لم أكن قد تركته. لن أستطيع أن أوفيهما حقهما فإحداهما ماناه ى بيرجمان، والتى يذكرها بإعجاب المتخصصون فى النوع المسرحى المعروف بالمهازل القصيرة ، وقد رحلت عنا فى سن مبكرة . أما إيلبيس أم بولين، فإنها تواصل تخصيص جزء من وقتها الثمين

لقراءة ما أكتبه، حيث تقدم لى دعمًا ونصائح ونقدًا. وفى السنوات الأخيرة تمتعت بالمساعدة الببليوجرافية الخبيرة للسيدة سيلبيا سيثموك .

وإذا كنا قد دخلنا فى مجال الاعتراف بالفضل ، فإننى يجب علىَّ أن أتوقف فى التقديم لهذا الكتاب ، لأ تذكر بعض الأشخاص الذين ساعدونى على مدى حياتى فى التغلب على الانطوائية والكسل لمواصلة الطريق . إلى أمى، أنا جراثيلا أورغويتى دى كاراسكو، وقد كانت تبدى فيما يخص عملى أملاً وحساسية أكثر منى بالإضافة إلى أخواتها وأبناء أعمامى وأبنائهم . وفى هذه الناحية من المحيط الأطلنطى : ماريا لويسا أورغويتى دى أنغولو، وأبناؤها وأحفادها ، وعائلة أويخينيا فلوريس وأخواتها وهى الأسرة التى تبنتنى أنا وأمى، وزملائى فى الدراسة ، بعضهم قد مات مثل ريموندناس سايرس ، وأصدقائى الأمريكان غيرالمتخصصين فى الدراسات الإسبانية، ممن ساعدونى على أن أثبت أقدامى (الأب جوهان ك دالى، هوارد وماكسين فلوان، وبورتون بولين) ، وكذلك مجموعة العائلات الصديقة التى تقيم فى نيويورك منذ الحرب، ويمثلهم هنا تيريزا وبدرو ايسكوبال ، وكارمن دى زولويتا ، ومرسيدس سلفادور د. دى توريس، وخايمى بيسونير.

والآن جاء دور فريقين عزيزين: الزملاء والتلاميذ. ويؤسفنى أننى لا أستطيع التصريح بأسماء التلاميذ وكذلك أغلب زملائى فى العملية التعليمية ، وإن كنت أرى وأتذكر بعين البصيرة أعضاء ذلك الفريق، والذى يتجدد كل عام، بوجوههم المنتبهة أوالشاردة وهم يسمعون ويتحاورون ويعبرون عن فضولهم وتعبهم وتأثرهم. وأطلب من الزملاء الذين سوف يقرءون هذه المقدمة أن يحسوا بأنه قد تم تقديمهم عندما أوجه شكرى لنقاد عظماء ، الذين يعرفون أن يكونوا أساتذة، وناصحين وأصدقاء لزملائهم وتلاميذهم: فى جامعة كولومبيا ، وأبى الروحى غونثالو سوبيخانو، وفى هونتر كوليج والغرادويت سنتر فى C. U. N. Y، خوسيه أوليبيو خيمنث ، والذى عملت معه لمدة عشرين عامًا وكان بيننا تعاون مخلص .

ولا أريد أن أنهى هذه القائمة من توجيه الشكر، بدون أن أعبر عن امتنانى وشكرى لقسم النشر بجامعة غرناطة ومديره مانويل باريوس أغيليرا ، وذلك لدوره فى

طباعة هذا الكتاب الذى بين أيديكم. وليس هذا هو المعروف الأول الذى أُدين لهم به ؛ فقد نشروا لى طبعة جميلة أخرى من كتاب "مسلم غرناطة" والذى كتب مقدمته خوان مارتينث رويث ، وهو الباحث المثالى الذى قدم لنا الكثير حول الحياة العامة للموريسكيين . وأنهى هذا الجزء ببعض الإيضاحات حول الطريقة التى تم بها إخراج هذا الكتاب. فى المقام الأول يجب أن أذكر أننى قد امتنعت عن تحديث الجزء الخاص بالببليوجرافيا ، حيث إن كل دراسة قد تمت صياغتها بناء على المعلومات التى وصلت إلىَّ أثناء كتابتها. كذلك فقد امتنعت عن تغييرالنص، حيث إننى أعتقد أن أكثر المقالات تواضعًا له شخصيته الصغيرة وتجانسه الداخلى ، والذى يجب ألا يتغير على مر السنين. وأظن أنه يوجد بين الأبحاث انسجام وتوافق وذلك فيما يتعلق بوجهة النظر، وإن كان يتم التعبير عن ذلك بلهجة متباينة، وإن اختلفت الأبحاث فيما بينها من حيث النقاط التى يتم إبرازها. كذلك يجب أن أنبه إلى أننى لم أوحد الشكل الطبوغرافى الخاص بالهوامش ، وأننى كنت أعتمد فى كل مقال على وجهة نظر دار نشر المجلة التى ظهر فيها.

وفيما يتعلق بطريقة تجميع المقالات فقد تركت الترتيب وفق تاريخ النشر، واخترت تنسيقها لأسباب موضوعية. والجزء الأول يتكون من المقالات الخاصة بمسرحيات القصور وإن كان أحد هذه الأبحاث يعالج الاحتفال من خلال انعكاساته الأدبية .

بعد ذلك تأتى مجموعة أبحاث ثانية تتكون من أربع دراسات وتعالج بصورة ما دور مجموعة القصائد الشعبية الحدودية والموريسكية فى تكوين النماذج الدرامية التى أعالجها. وتتكون مجموعة أخرى من الأبحاث من تحليل لمسرحية ومعها فرضية غير عادية أو معروفة وكذلك مقال أكثر قصرا عن صياغة جديدة للمسرحية نفسها .

فى البحث قبل الأخير، وهو مستقل عن الأبحاث الأخرى ، قمت بتحليل حالة غريبة من التعاون بين تسعة كتاب مسرحيين .

وينتهى هذا الكتاب بالدراسة التى تأخذ شكل نتيجة وعنوانها "المسرحية الموريسكية عند لوبى دى بيغا" وهى التى لم تنشر من قبل ، لكن تم إلقاؤها فى مارس

عام ١٩٩٤ فى محاضرة بمناسبة انضمامى للأكاديمية الأمريكية للغة الإسبانية. وأود أن أعبر عن شكرى لهذه الهيئة ولمديرها السيد / أودون بيتاثانوس بلاثيوس ، وكذلك لترحيبه؛ مما أجبرنى على القيام بعملية رصد وعرض وجهة نظرى فى أحد مجالات بحثى المفضلة. وعند مراجعة هذا العمل قبل تسليمه للمطبعة، لم ألمس النص تقريبًا، ولكنى قمت بتوسيع الملاحظات وذلك لأذكر الإسهامات النقدية الجديدة، مثل كتاب توماس إى . كاس Thomas E. Case " لوبى والإسلام " (١٩٩٣) (*) ، على الرغم من أن هذه الإسهامات قد نشرت أو وصلت إلى يدى بعد كتابة وقراءة تلك المحاضرة .

(*) *Lope and Islam* .

# القسم الأول

# الاحتفال

# الفصل الأول
# المظاهر الفولكلورية والأدبية لاحتفال " المسلمين والمسيحيين " فى إسبانيا
# (١٩٦٣)

ما زال ما يعرف « باحتفال المسلمين والمسيحيين » يزدهر فى كثير من قرى شبه الجزيرة (الإسبانية) وكذلك أمريكا اللاتينية ، وذلك كجزء ثانوى من الإبداع الأدبى، وأيضًا وإلى حد ما بجوار التقاليد المحلية الريفية. وتمثل هذه الاحتفالات ملتقى غريبا وطريفا بين العديد من طرق اللعب والاحتفال والعمل المسرحى التى كان لها وجود فى بلاط إسبانيا إبَّان حكم عائلة أوستريا Austrias ولا تزال توجد مندمجة فى التراث الشعبى، وبصورة خاصة فى القرى فى ما يعرف باحتفالات قديس القرية. وقد تعرض الدراسة الكاملة لهذه الظاهرة وجهات نظر جديدة حول هذا الأمر. حيث يمكن دراسة الاحتفالات من خلال نظرية رامون مينديث بيدال Ramon Menendez Pidal التى تعتبرالطابع «التراثى- التقليدى » خاصية أساسية للنشاط الإبداعى للشعب الإسبانى. ومن ناحية أخرى، يمكن تحليل هذه الاحتفالات تبعًا للتفسيرات الحديثة للماضى الإسبانى، حيث إن هذه الاحتفالات تعبر عن نظرة ساذجة لتاريخ إسبانيا،الذى يأخذ من خلالها شكلا محددا يتمثل فى صورة المسلمين والمسيحيين وهم فى حالة مواجهة . ولهذا الموضوع حضور قوى وحقيقى فى اللحظة الراهنة ، حيث أثارت الكتب العظيمة التى نشرها مؤخرًا أمريكو كاسترو Americo Castro(١) هذه التفسيرات ، التى تم فيها التأكيد بصورة جديدة وعميقة على معنى الصراع الطويل بين المسيحية والإسلام على أرض شبه الجزيرة .

وتحتاج هذه الكتب ووجهات النظر الأخرى الممكنة إلى عرضٍ مسبق ينسّق ويختصر البيانات والمعلومات المبعثرة فى العديد من الأعمال البحثية وكذلك الجهود

الجديدة التى تضع خصائص لمظاهر محددة لهذا النوع من التمثيليات . ويتطلع هذا المقال أن يقدم إسهامًا مفيدًا وإن كان محدودًا ، حيث يهدف إلى تقديم نظرة عامة للوضع الحالى لهذا اللون من الاحتفال فى إسبانيا، وبعض الاعتبارات حول ذلك فى الماضى ، وكذلك نقاط الالتقاء التى حدثت فى هذا المجال بين التيارات الفولكلورية والأدبية .

وعلى الرغم من أن جزءًا كبيرًا من التعليقات المذكورة فى هذا المقال يتم على أساس الملاحظة المباشرة للاحتفال ذاته، فإن العرض العام الذى أقدمه يمكن اعتباره ملخصًا للجهود التى تمت فى مجالات محددة فى هذا الموضوع من قِبل المتخصصين فى علم الأجناس "الدراسات الاتنية" والفولكلورية الإسبانية. كذلك فمن الجدير بالذكر أن إسهام روبرت ريكارد Robert Ricard له أهمية كبرى، فهو أول من قام بأبحاث حول أصول تلك الاحتفالات وجمع مادتها البيبليوغرافية ، وأخذ فى اعتباره كل الأعمال المنشورة التى يمكن أن تكون ذات أهمية لدراستها(٢).

وتنطلق أبحاثى حول الماضى الخاص بالاحتفالات إلى حد ما من أبحاث هذا الباحث الفرنسى العظيم المتخصص فى الدراسات الإسبانية، ولكنها ذات توجه مختلف، فقد بحث البروفيسير ريكارد بصورة رئيسية أصل الاحتفال فى العصور الوسطى وتطوره فيما وراء البحار. فى حين أن هذا المقال يعالج الطرق التى سلكها الاحتفال فى إسبانيا ابتداء من عصر النهضة ، وكذلك التمثيل الصامت الإيمائى والدرامى للمواجهة بين المسلمين والمسيحيين .

## الاحتفالات فى الوقت الراهن

ليس من السهل أن نجد تعريفًا مناسبًا للعديد من الصور التى يأخذها فى الوقت الراهن هذاالاحتفال فى مختلف أقاليم إسبانيا، والذى يسمى بكل تلقائية وبساطة « مسلمون ومسيحيون ». لكن يمكن القول أنه عبارة عن تمثيلية احتفالية لإحياء ذكرى حرب الاسترداد، داخل دورة التاريخ المحلى للقرية التى تقيمها، حيث يمثل دائما جزءا

من احتفالاتها العامة، وله علاقة إلى حد ما بأعياد قديس القرية التى يتقرب له أهلها بالعبادة والتقديس .

ويتمثل جوهر الموضوع فى عملية استفزاز وانتقام ، وعادة ما يقوم المسلمون بعملية الاستفزاز. وعلى الرغم من وجود أشكال أخرى من الهجوم والتحدى ، فإن موضوع ضياع مدينة ثم استردادها هو الأكثر انتشاراً، وفيه يتمثل بصورة كبيرة ماضى الوطن الصغير(الخاص بالقرية التى يقام فيها الاحتفال) مع ماضى إسبانيا كلها. تهدف التمثيلية دائمًا إلى تعظيم شأن المسيحيين، وهذا لا يعبّر فى أغلب الأحوال عن نية فى التقليل من شأن المسلمين . كذلك ليس من الشائع أن تكتسب الخصومة بين المتحاربين بعداً أخلاقيًا. بل على العكس، فإن النموذج السائد يضع وجهًا لوجه فريقين متكافئين يختلفان فقط فى الاعتقاد الذى يؤمن به كل منهما ، حيث ينتصرالمسيحيون فى النهاية نتيجة وتأكيداً لصحة عقائدهم . أما التنصرالذى كثيراً ما يحدث للمسلمين فسببه فشلهم هم بدون أن يمثل ذلك حالة من الاستهتار. ويعتمد قرار التنصر فى المسرحية الشعبية على حالة الإحباط التى يشعر بها المسلمون وذلك فيما يتعلق بمفعول الصلوات وسلوك المسلم المخلص ومدى صحتهما. لقد قاموا بواجبهم بكل إخلاص حيث ابتهلوا وتوجهوا إلى الله ورسوله، الذى لم يسبغ عليهم حمايته، وفيما بعد، وفى وقت حسم لقاء عسكرى ثبت زيف عقيدتهم فى مقابل صحة إيمان المنتصرين . وهذا التفسير يتم عرضه حتى فى الحالات الكثيرة التى لا يرتد فيها المسلمون ، حيث لا يخلو الأمر من ابتهالات دينية يقوم بها زعماء الفريقين، كذلك قد يجرى بينهما حوار يدعو كل منهما الآخر للارتداد عن دينه ، أو على الأقل يؤكد إيمانه وينتقد دين عدوه .

وفى كل القرى التى يقام بها هذا الاحتفال، توجد فكرة أن هذا الاحتفال يتم فى ذلك المكان منذ زمن بعيد كنتيجة وإحياء لذكرى حدث محدد، يتمثل عادة فى انتصار أحرزه أبناء ذلك المكان على معارضيهم فى العقيدة . ويتعارض مع هذه العقيدة الشعبية الخاصة بتعدد الأصل المحلى لتراث المسلمين والمسيحيين أمران أولهما تجانس البنية التى يعرض بها الاحتفال فى كل مقاطعة ، وثانيهما أن العديد من مظاهر الجزء الدرامى تعتمد على تراث وطنى وليس إقليمياً . إن نصًا " لاحتفال

مسلمين ومسيحيين " باللغة العامية يعتبر أمرًا نادرًا، حتى فى إقليم إليكانتى Alicante حيث لا يتحدث القرويون عادة اللغة الإسبانية . ومن ناحية أخرى من المعتاد أن يعكس شعر وأسلوب الخطابات بصورة كبيرة لهجة أدبية خاصة بعصر محدد، وذلك إذا لم يلاحظ بصورة واضحة وجود العديد من الموضات (الأدبية) المختلفة التى توالت فى إسبانيا منذ غروب شمس العصر الذهبى حتى ظهور الشعر الحديث متراكمة بعضها فوق بعض .إن الطابع المثقف أو شبه المثقف لهذه النصوص يشير إلى أن تراث المسلمين والمسيحيين لم يكن وقفًا على التجمعات الريفية، وهى الأمينة على التراث الفولكلورى الإقليمى، وانما لعب القطاع المتعلم من ذلك المجتمع المحلى ـ سواء تمثل ذلك فى قسيس مثقف أو معلم يجيد قرض الشعر ـ دورًا كبيرًا فى إعداد الخطابات التى تستعمل اليوم ، على الرغم من أن تدخله قد اقتصر بصورة عامة على إعادة الصياغة الشعريّة من جديد لمشاهد تتكرر بتوافق مدهش داخل نفس الإقليم .

وإذا أخذنا فى اعتبارنا الاختلافات الموضوعية والخصائص الأخرى، يمكن أن نميز فى إسبانيا ثلاثة أماكن جغرافية تنتشر فيها الاحتفالات: الإقليم الشرقى والأندلسى والأراغونى. كذلك يجب أن نضيف نقاطًا أخرى منعزلة فى إقليمى جليقيه Galicia وقشتالة Castilla(٣) . كذلك يوجد فى البرتغال شكل خاص لتمثيلات "المسلمين والمسيحيين" حيث يطلق عليها «لاموريسما» والتى تعنى مع شىء من التجاوز " إسلاميات " (٤).

ولقد اكتسب هذا التراث فى المكسيك Mexico بالقارة الأمريكية تطورًا كبيرًا. وتعمقت هذه الاحتفالات فى بعض مناطق بيرو Peru، وأمريكا الوسطى، وكذلك فى الجنوب الشرقى للولايات المتحدة(٥). فى هذا المقال سوف نعالج بشكل موجز النماذج الثلاثة السائدة فى إسبانيا.

ويوجد حاليًا مركز هذه الاحتفالات فى الإقليم الشرقى فى محافظة إليكانتى ويمتد إلى جزر البليار، وبعض القرى التابعة لمحافظتى كاستيليون والباثيتى(٦).

وتمثل قرية " الكوى" Alcoy مركزالإشعاع الأول لهذا اللون من الاحتفال وهى التى لها أكبر قدر من التأثير . ويتم عادة فى مناطق الإقليم الشرقى إنشاء حصن من

الخشب فى ميدان القرية، حيث يتم الاستيلاء عليه بصورة متتابعة من كلا الفريقين المسلم والمسيحى. وتدور أحداث الجزء المقروء من التمثيلية حول هذا الحصن .

وهذه التمثيلية هى عبارة عما يعرف فى الإقليم باسم «السفارات » ، ولها بنية متوازية ومحددة بصورة متقنة ، و بصورة عامة يعقد كل جزء من الاثنين فى أيام متتابعة . فعندما يبدأ الاحتفال يكون الحصن فى حوزة المسيحيين. ثم يصل سفير المسلمين ويدعوهم للاستسلام . يتم رفض الإنذارالأخير وتتبادل الشتائم وادعاءات الخيلاء والافتخار. وفى النهاية يقوم زعماء كلا الفريقين بتنظيم قواتهم ويتوجهون بطلب المعونة من السماء . تنتهى الخطابات بأصوات فرقعة الطلقات التى تعنى بدء الاستعراض . وتختلف من قرية إلى أخرى درجة الحرية التى يتقاتل بها المسلمون والمسيحيون ، لكن فى جميع الأحوال فإن ما بدأ كتمثيلية مسرحية - يشارك فيها مجموعة صغيرة من الذين يلقون أبيات الشعر- يتحول إلى عملية فتح ما يشبه حصنٍ مكوّنٍ من الألعاب النارية عندما يقوم مئات من المقاتلين بالتدافع والقتال فى الميدان وشوارع القرية فى اشتباك يفوق الوصف مصحوبًا برصاص وصيحات وألوان . وتستمرالمناوشات التى يتم اختراعها بحرية وتلقائية أو بصورة مسبقة لكلا الفريقين حتى تعلن دقات الطبول نهاية المعركة . حينئذ تصل لحظة انتصار المسلمين الغاصبين، ويعبرعن ذلك بصمت ، وتحدث دائمًا بدون خطاب ، حيث يغادر فريق المسيحيين الحصن ويتم احتلاله من قبل الفاتحين المسلمين الذين يرفعون علمهم عليه . والعملية التى تتم فى اليوم التالى هى نفس ما تم فى اليوم الأول، بالطبع مع تغير أدوار مهاجمى الحصن والمدافعين عنه . وفى كثير من الأحيان تظهر معجزة تؤكد انتصار المسيحيين ، ولكن هذا النوع من الأحداث يكون عادة خارج النص المكتوب الذى يقتصر بصورة عامة على السفارات ، وهو مصطلح يخص الجزء المكتوب من الاحتفال فى هذا الإقليم .

ومن الشائع فى مثل هذه الأعمال وجود مواقف تحدى والاستجابة لها وتبادل الشتائم التى تليها، حيث تتكرر ويعبر عنها بصورة مختلفة حيث يتواجه مسلم ومسيحى من نفس الطبقة : الجنود ، المقاتلين ، السفراء والقادة وبالطبع كل من الملك المسلم والمسيحى . وفى بعض الأحوال يدخل العنصرالكوميدى وذلك عندما تتحاور الشخصيات التى تنتمى للطبقات الدنيا، لكن هذا يتم بصورة أقل مما يحدث فى

الأقاليم الأخرى . وبصورة عامة لا يلاحظ وجود نية فى تصوير المسلمين فى شكل سيئ ، لكن لا يخلو الأمر دائمًا من مقاطع تعالج بعض الأشياء التى نشرها التوجه الشرقى للحركة الرومانسية ، حيث ينسب للشخصيات المسلمة ملامح شهوانية وقسوة .

وفيما يتعلق بالأسلوب ، فإن أغلب هذه النصوص الموجودة فى الإقليم الشرقى تبين وجود تأثيرات أدبية خاصة بالقرن التاسع عشرموضوعة بعضها فوق بعض، حيث تتبادل نغمة القصائد الغنائية الوطنية لبدايات القرن مع ذكر الأشياء الشائعة والإيقاعات الخاصة بالأساطير الرومانسية، بالإضافة إلى أجزاء تذكر بالقصائد الشرقية للشاعر ثوريا Zorrilla والأب أرولاس Arolas . وفى الاحتفالات التى تقام فى قرى غير هامة فى هذا المجال يلاحظ فى خطبة ما اللهجة - التى يمكن الإحساس بها وإدراكها ولكن من الصعب تحديدها- الخاصة بالأعمال الشعرية التى تنتشر بين الطبقات غير المثقفة. وهذا التنوع فى الأسلوب والطابع المتكرر الذى تم الإشارة إليه للشكل الدرامى ، لا يشير إلى تعاون أكثر من مؤلف فحسب وإنما يشير إلى مرونة هذا النوع من التمثيليات . ومن الواضح أن هذه النصوص يتم توسيعها واختصارها تبعًا لرغبة منظمى الاحتفال،حيث أنه حتى وقت قريب كان كل جيل من الشعراء على المستوى المحلى يحس بأنه مدعو للإسهام فى الاحتفال،حيث كان الشعراء يكتبون الموضوعات التقليدية للسفارات تبعًا للموضة الأدبية السائدة. ويبدو أمرًا مثيرًا للفضول أن احتفالاً له عمق كبير فى التراث يأخذ شكلا تعبيريا يتفق مع الأذواق الشعرية المفضلة للمجتمع البرجوازى، فعلى الرغم من أنه فى كل قرية غنية كان يتعايش نوع ما من الاستعراضات الخاصة بحياة المدينة مع أشكال من التسلية الخاصة بالإقليم ، فإن القطاع المتعلم لم يكن يحس فى كثير من الأحيان بأنه مدعو للمشاركة بصورة كاملة فى احتفال تقليدى ، ويستولى على الجزء المهم منه .

ومع ذلك ، فقد حدث هذا فى تطور « احتفالات المسلمين والمسيحيين » فى المنطقة الشرقية، ليس فقط لأن النص أصبح ذا طابع مثقف وحديث ، وإنما أيضًا لأن تمثيل النهاية يقوم به من يمكن أن نسميهم مجموعات محلية من الهواة ينتمون بصورة كبيرة إلى الطبقة المتوسطة ، فيقلدون قليلاً العبارات الطنانة التى اعتاد بعض الممثلين المحترفين قولها. ولا يسمح هنا بدقات الطبول المتكررة الخاصة بعملية الإلقاء المتبعة

بالمناطق الريفية، والتى تميز على سبيل المثال رقصات السيوف الأراغوانية. على العكس فى منطقة إليكانتى يمكن أن يُلاحظ أن المشاركين يفهمون الإشارات الأدبية والتاريخية للنص، والتى دائمًا تكون صدى للحركة الرومانسية الشرقية، وما بها من مواكب لابن سراج ، وحوريات وبدو الصحراء المتعطشين .

لقد عالجت حتى الآن الجزء الخاص بالمقاطع التى يتم فيها حوار فى التمثيلية التى تتم فى الإقليم الشرقى، والتى تحتوى بصورة أساسية على مجموعة من النماذج الخاصة بالتحدى ورفض ذلك التحدى. لكن الجدير بالملاحظة أيضا أنه فى كثير من الأحيان يمثل النص الصامت لهذا الموضوع جزءا أساسيا من الاحتفال، ويتمثل فى شكل إيمائى خالص ويطلق عليه اسم «استافيتا» Estafeta وهو عبارة عن جرى سريع متبوع بوقفة مائلة للفارس الذى يتحدى والذى سوف يلقى وهو فى موقف متعجرف عبارات الافتخار والتى تمثل العلامة المميزة للسفارة . ويقوم المبعوث بتسليم لفة ورقية ، يقوم زعيم الفريق المناوئ بتمزيقها أمام الملأ، وبهذا يبقى واضحًا بصورة مرئية وجود العنصر والموضوع الفروسى الذى يمثل جوهر المسرحية الشعبية. وفى الحقيقة فإن هذا الجزء من العرض يمكن اعتباره اكثر الاجزاء قدمًا لأنه يشبه الجزء الصامت الخاص بألعاب الغاب الفروسية القديمة الموجود فى البداية ، وكان يستلزم وقفة مائلة وهو عبارة عن تحدٍ صامت بين قادة الفريقين المتواجهين .

ويجب الإشارة إلى أن الجزء الأكثر وضوحًا وروعة فى احتفالات المنطقة الشرقية هوالخاص باستعراض طوابير كلا الفريقين والتى يطلق عليها « دخول المسلمين والمسيحيين » ، حيث تبدو فيها بصورة واضحة السمة الإقليمية .

يزدهر فى الوقت الحالى تقليد يقوم على استعراض للأشياء الفخمة والعظيمة، وهو يمثل صورة من الإبداع الجماعى والحقيقى لشعب غنى وموهوب بقدرة تعبيرية فى الفنون التشكيلية. هناك طوابير من الريفيين الخلص، مثل طوابير عمال الزراعة الخاصة بالفلاحين، أو الطوابير التى تمثل أقاليم إسبانيا المختلفة. وطوابير أخرى من وحى التاريخ مثل التى تعود لأتباع شخصية «السيد» أو «عثمان» مثلاً. كذلك قد يوجد طابور يمثل شخصيات موجودة فى الكتب الأدبية مثل الطابورالخاص ببنى سراج

والذى ظهر كتأثير لقصة شاتوبريان Chateaubriand . وفى حالات معينة تشيرالأزياء وطريقة التقديم إلى حب المؤسسين لفن الأوبرا . وتمثل طوابير أخرى من الكومبارس لوحات للحياة الحرفية التى تتكون وتتحرك تبعًا للذوق المعاصر جداً، وبالطبع يوجد بكثرة طوابير الأزياء الإقليمية. ومما يساهم فى رسم الشكل العام للطابور الخطوة التى يسير بها بالإضافة إلى الموسيقى التى تصاحبه، حيث إن التراث يستدعى أن تكون خطوة المسيحيين عسكرية فى حين أن خطوة المسلمين تكون بطيئة ومتراخية ، وذلك باستثناء بعض الطوابير الشبابية التى تأخذ شكلا ملائما به قفزات وحركات بهلوانية .

إن مصطلح « مسلمين ومسيحيين » يجب أن يفهم بمعناه الواسع، وبدون العقبات ذات الطابع الزمنى وبما يتفق مع إحساس ساذج يقسم الكون إلى فريقين .

وإذا كان نص «السفارات » قد ظل محدداً فى أغلب الحالات فى نهايات القرن الماضى، فإن دخول الطوابير جعل هذا اللون من الاحتفال مفتوحًا لكل لون من الاختراعات مثل أن ينضم إليها أطفال ونساء. ومن الشائع أن يكون ضمن الفريق المسيحى بعض المهربين(٧)، وفى بعض القرى يكون لهؤلاء مدخلهم ويُطلق عليه «البضاعة المهربة » وهو عبارة عن استعراض فلاحى قروى ، وفيه يتم عرض فواكه الحقول .

كذلك يأخذ الاحتفال فى بعض الأماكن شكلاً بحريًا، وفى مثل هذه الحالة يسبق تقديم تمثيلية السفارة (٨) تصوير معركة حربية وهجوم على الشاطئ .

أما احتفالات المسلمين والمسيحيين فى إقليم أندلوثيا فلها طابع مختلف تمامًا حيث لا تحدث فى قرى غنية أو تابعة للمجتمع الحديث ، وإنما فى قرى جبلية بعيدة عن طريق المواصلات . والنقطة الأساسية والمركزية لهذه المنطقة الاحتفالية هى مرتفعات البشارات(*)، لكنها تنتشرفى الجنوب والشرق فى بعض الأماكن فى محافظات ملقة Malaga والمرية Almeria، وتصل فى ناحية الغرب إلى قرية موجودة فى مرتفعات

(*) *Las Alpujarras* .

قادش Cadiz [٩] . فى هذا الإقليم لا يمثل الاحتفال استعراضا لأزياء غريبة وفانتازيا وألعابًا نارية. كذلك فإنه لا يقام كل عام وإنما على فترات طويلة متباعدة ، وتتكفل بإقامته السلطات المدنية والكنسية . وجزء من نفقات التكاليف يتم تغطيته من عملية جمع مبالغ ويطلق عليه الاسم المعبر«الفدية» ويمثل أحد أجزاء الاحتفال . وملابس المشاركين تكون متواضعة بصورة كبيرة، فيكفى ذراعان من النسيج الأبيض لتقديم مسلم وتمييزه ، أما فى الفريق المسيحى ففى كثير من الأحيان تكون ملابس الحرب بديلاً عن سترة الفارس . لكن الذى يعطى لهذه الاحتفالات الشعبية جمالاً فريداً هو الجمال والقوة التى يثيرها منظر الجبل ، والذى كان مسرحًا فى الأزمنة البعيدة لآلاف الوقائع الفروسية بين المسلمين والمسيحيين الذين كانوا يعيشون فى تلك المناطق، وفيما بعد كان مسرحًا للأحداث الدموية لثورة الموريسكيين. وتمثل النصوص التى تم جمعها فى العشرين عامًا الأخيرة أهمية كبرى بالنسبة لهدف هذا المقال . وقد تم الاحتفاظ ببعضها فى صورة كشاكيل مكتوبة بخط اليد، والبعض الآخر تم تجميعها بفضل ذاكرة السكان المثيرة للإعجاب الذين قاموا بدور هام فى المسرحيات الشعبية .

البنية الأكثر انتشاراً لتمثيليات قرى البشارات تختلف عن الخاصة بمنطقة الشرق حيث لا يتصارع فيها المسلمون والمسيحيون على الاستيلاء على حصن ، وإنما تأخذ عملية الاستفزاز التى يقوم بها المسلمون صورة هجوم على موكب دينى ويستولون على تمثال قديس القرية. وعادة يقوم المسلمون بحمل القديس إلى صومعة يتوجه إليها المسيحيون فى اليوم التالى لاسترداده . وكنهاية للأحداث كثيراً ما يتحول المسلمون إلى المسيحية حيث يتم استخدام الخطابات المعدة مسبقًا. وكلا الهجومين يسبقه تحدٍ وتبادل عبارات الافتخار الخاصة بالاحتفال وكذلك الابتهالات الطويلة وإلقاء الخطب. كذلك يتم إدخال عبارات المدح التقليدية والدعوات الموجهة لقديس القرية. ومن الشائع أن يتم الاتفاق على مبادلة صورة القديس بأسير له مكانة، وألاّ يفى المسلمون بالعهد المتفق عليه . كذلك يوجد الكثير من الإشارات الكوميدية والتى يقوم بها بصورة رئيسية «المسلم الصغير» .

وتحتفظ النصوص المنشورة للتمثيليات فى هذا الإقليم بجزء ـ وربما فى بعض الحالات يتم ستحداث ذلك فنيا وبشكل متكلف ومبالغ فيه ـ من النغمة الخاصة بالمسرحية

القديمة للمسلمين والمسيحيين. حيث تسود فيها الأشعارالشعبية والريدونديا س ، وهى مقطوعة تتكون من أربعة أبيات ثمانية المقاطع وقافية ذات حرف ساكن ، والتى كثيرا ما تكون غير متقنة ، لكنها بصفة عامة مليئة بالحماس . ومن المستبعد أن تكون أغلب هذه الأعمال قد كتبت من حيث المبدأ كخطابات احتفال، حيث يوجد فيها إشارات عن شخصيات لا تلعب دوراً فى الأحداث ، بل وترسم بعض حبكات ثانوية بصورة مجملة .

إن هذا التنوع فى الحركة الدرامية وبقاء جزء من الأحداث مقتضبا لا يشير فقط إلى أن النصوص قد انتقلت من مكان إلى آخر، بل يدل على أن إحدى الطرق المستخدمة فى هذه المنطقة كانت تتمثل فى تكييف أجزاء من مسرحيات أو مجموعة من الأبيات الشعرية وتوسيعها متبعين فى ذلك أسلوب الأسطورة التاريخية الرومانسية . ومن البديهى أنه فى بعض الحالات تم دمج أحداث ذات أصول مختلفة ، حيث لا يتباين فقط الأسلوب وإنما أيضًا الأسماء الموجودة فى كل جزء للأشخاص الرئيسية الممثلة لكل فريق .

إن من يعرف بعمق مجموعة المسرحيات المتعلقة بحرب الاسترداد والصراع ضد الأتراك فى القرن السادس عشر ربما يستطيع أن يجد أصول هذه النصوص[١٠]. أما أنا فقد استطعت فقط التعرف على جزء من التمثيلية التى كان يتم تقديمها فى قرية بيناموكارا Benamocarra (ملقة) فى بدايات هذا القرن . فى هذه القطعة عندما يعلن المسلم تحديه للمسيحيين يقرأ اوكتاباس رياليس وهى مقطوعة من ثمانية أبيات بها أحد عشر مقطعًا وقافية ذات حرف ساكن وهى مأخوذة من أشعارالمبارزالمسلم الشهير طارفى ، وذلك تبعًا لنص مسرحية «انتصار دعوة مريم أو فتح غرناطة»[*] ، وهى مسرحية مجهولة المؤلف، و من الضرورى أنها كُتبت فى نهاية القرن السابع عشر. وفى بدايات القرن التاسع عشر- أو قبل ذلك - ربما يكون قد بدأ تقديمها كل عام فى غرناطة للاحتفال باستيلاء الملكيين الكاثوليكيين على المدينة[١١] . وسوف نتعرض فيما بعد لهذه المسرحية التى من المحتمل أن تكون النص المسرحى لصراعات المسلمين والمسيحيين الأكثر قربًا من ذوق الشعب الإسبانى .

(*) *El Triunfo de Ave Maria o Conquista de Granada .*

والجزء الذى انتقل للتمثيلية الشعبية المذكورة يشمل بالإضافة إلى التحدى صلاة قصيرة لغارثيلاسو، البطل المسيحى ، والحوار بين الخصمين الذى يسبق القتال .

إن منطقة الاحتفال التى لم تعالج حتى الآن هى الخاصة بإقليم أراغون الأعلى، وإن كانت تصل حتى جنوب ضفة نهر الايبرو، وقد تسرب ذلك التقليد لمحافظات سورية ، وكوينكا، وقطالونيا العليا وإقليم الباسك(١٢).

فى هذه المنطقة تحتل تمثيلية المسلمين والمسيحيين مرتبة تالية للاحتفال بقديس المدينة وذلك من حيث الأهمية. وفى الحقيقة فإنها تمثل أحد أجزاء رقصة السيوف ، وهى عمل مسرحى شعبى تقليدى خاص بذلك الإقليم . وتحتوى على رقصات تقليدية، مثل رقصة السيوف ورقصة العصى، والعديد من الحوارات والمناقشات. فى هذه المناقشات كثيراً ما توجد الفقرة الخاصة بالمسلمين والمسيحيين والتى تسمى «جندية» أو «تركيا» أو«إسلاميات » ، وفى حالة واحدة على الأقل أطلق عليها الاسم المعبر جداً «المسلمون والمسيحيون». إن هذا النوع لا يتطلب أعدادا كبيرة من المقاتلين، وإنما يتكون كل فريق من قائد ومجموعة قليلة من الشخصيات ، وبين هؤلاء قد يوجد الملك أو ربما الملكة المسلمة والتى عادة تكون أول من يتحول إلى المسيحية . وأيضاً يمثل الفريق المسلم فرد واحد وربما يتكون من أحد الفرق الراقصة ، حيث يشير إلى هزيمته فى الحركات النهائية للرقصة. فى بعض القرى قد يحدث امرٌ لطيفٌ يتمثل فى أن الذين يدعون مسلمين يلبسون الزى القديم الخاص بالإقليم، أما المسيحيون فيلبسون الزى الحالى للفلاحين، وهذا يعنى أن المسلمين ينتمون أو يمثلون العالم الوثنى أو الماضى السابق على المسيحية للمنطقة. وفى رقصات السيوف التى بها خطبة ، يأخذ المسلم شكله التقليدى لكن فى صورة بدائية جدا . وأسلوب إلقاء الشعر يكون قرويا بصورة كاملة وينضبط مع إيقاع الدقات المتكررة .

وكلا من كبير الخدم ورئيس الرعاة وهى من الشخصيات الأساسية فى أى رقصة السيوف ، تبدو كشخصيات هامة فى الفريق المسيحى .

وإذا تم حذف الرقصة أو اللعب بالعصى ـ وهو عنصر [illegible] جمال وقوة غير [illegible] ولكنه فى الحقيقة بعيد عن موضوعنا ـ فمن الضرورى الإشارة إلى أنه فى هذه الحالة

تبتعدالتمثيلية الأراغونية «للمسلمين والمسيحيين» كثيرًا عن تقديم استعراض مشرق وقوى، بل وتفتقد الطابع الدرامى حيث تمثل فى الحقيقة نقطة التقاء بين أشكال إلقاء الشعر والتمثيل . وفى بعض الحالات تقتصرالتمثيلية على حوار بين مسلم ومسيحى وفى أحيان أخرى يقوم ملك وشيطان بتقديم موضوع الجدال . ولا يتم دائمًا المحافظة على البنية الموازية «للسفارات» حيث أن استفزاز المسلمين قد يتمثل فى محاولتهم إعاقة إقامة الشعائر الدينية. وبعيدًا عن التعادل بين كلا الفريقين فى مستوى الفروسية، فإن لعبة السيوف تخصص للمسلم دورًا غير مقبول إلى حد ما وفى كثير من الأحيان يكون مهملاً. ولا يعطونه الفرصة ليعيش لحظة الانتصار كما أنهم لا يلطّفون من وقع هزيمته حيث يبدو مشوشًا ومرتبكًا أمام الأدلة العليا للمسيحى أو بظهور قوة خارقة. وداخل حدود هذه المنطقة لانتشار الاحتفال يقدم بصورة بسيطة رمزٌ ما لهوان الشعب المسلم(١٣) .

ويعطى الشكل الدرامى لرقصات السيف فرصة لخطابات طويلة، مليئة بمادة تاريخية أو عقيدية،لكنها أيضًا تشتمل على مزيج من التهديدات وعبارات الافتخار الخاصة بالموضوع. وكل هذا يحدث – بالتناوب مع أوصاف مرتجلة لحياة القرية – وينتقل وبصورة طبيعية جدًا من المستوى الشعبى جدًا إلى لون من التدقيق الذى يشير إلى الأصل الثقافى وربما الكنسى لهذا النوع المسرحى. لكن هذه المقاطع لا تحمل – تبعًا لفهمى المتواضع – ملامح الحركات الثقافية الخاصة بالقرنين الثامن عشر والتاسع عشر، ولكن تعكس بلاغة خاصة بتلك المسرحيات المتأخرة التى تمزج، بدون أى اهتمام بالجودة ، بين موضوعات ونماذج شائعة خاصة بالعصر الذهبى .

وكان الجزء الأكبرمن الموضوعات التاريخية التى تم إدخالها مثل – إلغاء ضريبة مائة الفتاة – يمثل أيضًا مادة لكثير من المسرحيات .

وربما لا يكون من قبيل المغامرة التأكيد بأن موضوع رقصات السيوف هو الصراع بين قوى الخير– والتى يمثلها الدين المسيحى– والقوى التى تخدم الشر. ومن بين هؤلاء يوجد من حين لآخر المسلم ، لكن فى بعض الأحيان تكون المعركة مع منافسين آخرين كالرعاة أو الشياطين . ومن الشائع الحديث عن الأتراك أكثر من

الحديث عن المسلمين، بل وقد توجد إشارات عن العالم الجديد، وفى أحد الحالات قد يطلقون على الكفارالذين يلعبون دورًا فى رقصة السيف اسم " المستبد"(١٤).

ومن المفيد أن ننبه أن كثيرًا من النصوص الخاصة بالمنطقة الشرقية وبخاصة بمنطقة البشارات أيضًا لا تميز بصورة واضحة بين الأتراك والمسلمين، وهذا يعكس لونا من التداخل فى الموضوعات، وهو أمر شائع جدًا فى المسرح الإسبانى .

وأقل من ذلك شيوعًا إدخال عنصر الهنود الحمر فى هذا المجال الواسع من الكفار، على الرغم من أن هذا لا يعتبر أمرًا معتادا فى المسرح الدينى للعصر الذهبى ونجده على سبيل المثال فى مسرحية « وعاء المودينا »(*) لكالديرون .

وبشىء من الدقة وداخل المجال الفولكلورى يمكن القول إن الطابع العام الذى يأخذه الفريقان اللذان يقوما بدورالكومبارس فى استعراضات المنطقة الشرقية يشير إلى نفس الاتجاه من حيث تصور قوى الخير والشر، لكن يمكن أن يقال إن فى المنطقة الشرقية وإقليم الأندلس يمثل المسلم قبل أى شىء دور«الغازى»(١٥). وعلى العكس من ذلك ففى مقاطعة أراغون العليا، وعلى الرغم من أن العنصرالتاريخى يعتبر ثانويًا، يبدو أنه مازالت ذكريات الموريسكى المقهور باقية والذى كان وجوده يمثل سببًا للاضطراب ومدعاة دائمة للريبة والشبهة .

## نظرة إلى الوراء

إن كتابة تاريخ احتفالات «المسلمين والمسيحيين» فى إسبانيا يمكن أن تكون مهمة شاقة ومن المحتمل عدم إمكانية البدء فيها بدون القيام بأبحاث متأنية فى العديد من الأرشيفات . لكن من الممكن الإشارة إلى بعض مراحل الطريق الذى سار فيه هذا النوع من التمثيليات الشعبية ، وذلك بدءًا من العصور الوسطى التى شهدت أصوله كانعكاس لوضع حقيقى يمثل بداية لنهايته السعيدة .

(*) *EL Cubo de La Almudena .*

وعندما قام روبرت ريكارد بدراسة أصول الاحتفالات جمع معلومات شيقة جداً عن نوع الاحتفالات الفروسية التى كانت تقام فى العصور الوسطى ، ليس فقط فى إسبانيا وإنما فى دول أخرى فى أوروبا. فى هذه الحالات يلتقى فريق مسيحى وآخر يمنى حيث يتم طبعاً هزيمة هذا الفريق الأخير. إن هذه الحفلات التنكرية أو المهازل كانت تعرض، من ناحية، الاختلاف بين الأزياء والشعارات الممثلة لثقافات متناقضة ، ومن ناحية أخرى كانت تقوم بمهمة إشعال حماس الفرسان ورفع حالتهم المعنوية[١٦].

وفى الحالة الخاصة بإسبانيا، فإن ألعاب الفروسية ، التى اعتادوا على إقامتها خلال الفترة الأخيرة من حرب الاسترداد، ساهمت - كما أشار تشارلز اوبرون بصورة موفقة - فى إثراء النشاط الدرامى الناشئ والذى سوف يسهم بعد ذلك بسنوات فى إنشاء المسرح[١٧]. و فى الأراضى الأندلسية - حيث كان الفارس الذى يقيم على الحدود يعيش صراع إسبانيا فى العصورالوسطى وقد اقترب من نهايته كواقع وكموضوع أدبى - كان من الشائع إقامة مسرحيات فروسية فى بداية أو نهاية عرض يقوم فيه الفرسان بألعاب حربية وفنية. حيث تأخذ بنية الاحتفال شكل تحدٍ فى البداية من قبل المسلمين ثم بعد ذلك استسلامهم وتحولهم إلى المسيحية، ويتم مزج ذلك بألعاب العصى. بهذا الشكل أخذ التنافس فى تدريبات الفروسية- وهوالأمرالمميز جداً لذلك الإقليم - معنى رمزياً وذلك بعد أن بقى مدمجا فى الإطارالدرامى الهش للتمثيل الصامت . وهذا المعنى لم يكن يمثل إحياء لذكرى ، مثلما يحدث فى الاحتفالات الحالية، وإنما كان يعبرعن صراعات معاصرة ورغبة فى تحقيق السيطرة بشكلها المادى والروحى على الشعب المسلم . ومن الأمورالعجيبة أن فى هذه المسرحيات، وكذلك فى القصائد الرعوية الدرامية لعصر النهضة بقى بدون تحديد واضح الحد الفاصل بين عالم الخيال وعالم الحقيقة، لأنه يمكن أن يحدث أن زعيم قشتالة يمثل نفسه، فى حين يقوم فارس أخر من قشتالة بتمثيل «دورالملك المسلم» . لكن فى جميع الأحوال كانت المسرحية تقدم " للشخصية - الممثل " شكلا فنيا للنهاية التى يتمناها للصراع الذى كان يمثل سبب وجوده كجندى يرابط على الحدود. لقد تحولت المسابقة الفروسية إلى استعراض، لكنه استعراض محبب للنفس حيث يقدم دراميا مواقف حقيقية لها أهمية كبرى لجموع الإسبان .

وبعد ذلك بقرن من الزمان ، واصل النموذج المسرحي الفروسي للمسلمين والمسيحيين في شكله الأكثر رقيًا، ازدهاره وبصورة خاصة في إقليم اندلوثيا. ومما يدل على ذلك قائمة الاحتفالات التي تم تنظيمها عام ١٥٧١م في الكالاء دي لوس غاثوليس، وقرى أخرى مجاورة لها،حيث يظهرمن جديد لعب بعصى الغاب تم إدخاله من خلال مبارزة راقية ، وتقدم هذه المبارزة فارسًا مسلمًا على جواده وقد لبس ثيابًا، ووضع على رأسه عمامة على الطريقة الموريسكية ، وهو في قمة وسامته .

ويكثر في السرد التفاصيل التي تعكس بصورة رقيقة ذكريات صراعات الحدود ضد غرناطة، في صورتها الشعرية : الإعجاب بشجاعة المسلم، والصداقة بين القشتاليين والمسلمين، والمعاملة الراقية التي يعامل بها الفارس، و «سجن بنت قاضي تطوان والتي تم تقديمها وهي أسيرة إلى السيدة الدوقة» . وهذا يعطينا انطباعا بأننا نقرأ نصا أدبيا، ولكنه لا يعالج أي خيال بل يحكي جولة قام بها ماركيزا طاريفة وزوجته في أراضيهم ، حيث يمثل التمثيل الصامت بداية أو نهاية احتفال أندلسي تقليدي بما فيه من مصارعة ثيران ولعب بالغاب[١٨].

إن لعب الغاب الأندلسي تم تبنيه من قبل طبقة النبلاء في كل الدولة، وتحول إلى لعبة أرستقراطية إسبانية متميزة، حيث يسعد رجال البلاط أن يروا فرسانهم يستعرضون خبراتهم أمام ممثلي الدول الأخرى[١٩].

إن الزي الموريسكي، وإن لم يكن ضروريًا جدًا، فإنه كان المناسب بصورة كبيرة لهذه الرياضة ذات الأصل العربي، والتي تتطلب إجادة كاملة لفن امتطاء الجياد، حيث أن حركتها السريعة وتطوراتها المتوقعة كانت تعطي فرصة لا تقارن لاستعراض الأزياء والملاحة والخفة والنشاط . يتنافس في ألعاب الغاب فريقان من الفرسان يتكونان بصورة عامة من العديد من الفرق ، التي كان يرأسها أعرق النبلاء، وفي بعض الأحيان يكون على رأسها العاهل نفسه . وكان من المعتاد أن تلبس كل فرقة زيا ينتسب لفترات زمنية أو بلاد بعيدة تقريبًا أو تلك التي يرد اسمها في الشعر: مثل المجريين، والأتراك، والغرناطيين. إن فخامة اللبس والزينات ، وكذلك الانسجام فيما بينها ورمزية الألوان

والشعارات التى كانت موضع عناية خاصة وتنافس بين النبلاء الشبان، كل هذا تحول إلى مادة أدبية لوصف أحداث الاحتفال. وهكذا تقترب كل من الحياة والأدب بصورة لم يسبق لها مثيل من خلال مجموعة تأثيرات . وإذا كانت هذه الرياضة الخاصة بالقصور ذات الطابع الخاص قد تركت تأثيرًا واضحًا فى الشعر الموريسكى : ألن يحدث أيضًا أن يختار الفارس الأزياء والشعارات وهو يفكر فى القصيدة التى سوف يلقيها والشخصية التى سوف يلعبها ؟

وهكذا فكما أن القناع الأدبى الخاص بالرعاة أو الموريسكى لم يكن يقلل من صراحة شكوى الحب ، كذلك فإن القيام بدور الشخصية الموريسكية لم يكن يخفى شخصية الفارس ، بل على العكس كان يرفع من شأنها لأن كل فارس كان يعبّرعن نوقه الشخصى والظروف الخاصة التى يفرضها عليه الشعار وذلك من خلال الثياب التى يتفاخر بها.

ولهذا، فعلى الرغم من أنه كان من العادة أن تنقسم الفرق إلى فريق مسيحى وآخر كافر، فإنه لم يكن شرطًا لهذه اللعبة أن ينتصرالأول . وكل الناس كانوا يعلمون أن الكوندى دى سالدانيا أو ماركيز كاربيو هو الذى سوف يحمل الجائزة ، وليس زايد أو سليمى .

أيضًا فى أشكال أخرى من التسلية الخاصة بالبلاط كان يمكن أن يحدث أن السيدات والفرسان يمزجون بين أنواع الرقص وإلقاء الأشعارالجيدة وموضوع تقليدى للاحتفال أو مسرحية «المسلمين والمسيحيين» .

ويمثل هذا النوع رقصة بها حوار ، وقد أقيمت فى فالنسيا قبل عام ١٥٢٨م حيث وصفها لويس ميلان Luis Milan فى كتابه «رجل البلاط»(*) (٢٠) ونقل نص الخطابات الخاصة بها. فى هذا العمل، يقوم ثمانية من فرسان مالطة من خلال المبارزة والقتال بإنقاذ زوجاتهم اللاتى أسرهن القراصنة البرابرة . وكما كانت عادة الفرسان الأندلسيين فى نهاية القرن الخامس عشر، فقد لعب نبلاء بلنسية دورًا كان يعبر فى تلك

(*) *El Cortesano* .

المناسبة عن ظروف حقيقية وليس كذكرى للماضى ،لأن هجمات القراصنة على السواحل الشرقية كانت مألوفة حيث كان الرعب يشيع عند سماع أية إشاعة عن تهديد بنزول القراصنة[٢١]. إلى أبعد من ذلك ذهب منظمو الاحتفال الملكى الذى أعده دوق ليرما عام ١٥٩٩م للملك فيليبى الثالث فى القرية الشرقية التى تدعى دينيا. وتبعًا لما ذكره المؤرخ لتلك المسرحية الشيقة جدًا وهو لوبى دى بيغا، حيث كانت «خدعة واحتفالاً» وكانت جيدة لدرجة أن المشاهد رأى الجزائر بسورها وسلاسلها. أما الخدعة فتمثلت فى السرية التى تم بها إعداد الهجوم المصطنع، حيث إن الذين كان يعرفون سر الموضوع ابتهجوا كثيرًا وهم يلاحظون رعب السيدات وبعض الفرسان وجبن الآخرين «لقد تعهد رجل للملك فى مدريد أن يحمل من الجزائر أسرى فى صورة مجموعات من سبعة أشخاص » . ولا تنسى القصيدة أن تذكر معلومة أن السيد خوان دى بيبس هو مؤلف هذه الاحتفالات . أيضًا قيل إن « فرسان يلبسون على الطريقة التركية / أتقنوا أدوارهم حتى فى اللغة» وهذا يثير سؤالاً حول ما إذا كان قد صاحب هذه المعركة المصطنعة خطابات تم إنشادها،على الرغم من أن تطور مضمون الحكاية كان بالضرورة بسيطًا، وأن الجزء الحوارى المنطوق يمكن أن يكون قد اقتصر على صيحات وهتافات .

وفى الحقيقة تم تقديم لقاءين، بدون أن يكون بينها رابط محدد: فى اللقاء الأول يحدث الهجوم والاستيلاء من قبل الفرسان القشتالين على حصن كان يدافع عنه الأتراك. وفى الثانى يعرض النزول المزعوم للقرصان مراد[٢٢].

أما فى إسبانيا تحت حكم عائلة الأوستارياس ، فقد كانت تتشابه تسلية البلاط والشعب . ويكفى قراءة أوصاف الاحتفالات الكبرى التقليدية لتلك الفترة وذلك لإدراك النظام الذى يقوم به النبلاء والبلاط من ناحية ، ومن ناحية أخرى سلطات البلدية وجمعيات الحرفيين ، وذلك للإسهام فى زيادة عظمة الاحتفال . كان يمكن عرض اللوحة المتقنة للمسلمين والمسيحيين . حيث تتفق الروايات الشعبية بصورة قليلة مع التقديم الأدبى للمسلم الوسيم المغازل ، لكن على العكس كان الكثير منها يُعتبر بوضوح كمقدمة

لظهور الاحتفالات الحديثة ، وذلك لبنيتها الدرامية. ويمكن أن يفيد كمثالٌ لذلك الاحتفالات التى أقيمت فى طليطلة عام ١٥٢٣م ، بمناسبة نزول كارلوس الخامس فى برشلونة، وخلالها قام فريقان مكونان من جمعيات الحرفيين بالقتال حول حصن تمت إقامته بهذه المناسبة، ويدافع عنه السلطان التركى بنفسه ، ويأتى الذين يقاتلون تحت قيادته فى ثياب موريسكية[٢٣]. ويمكن القول إنه لكى تصل هذه المسرحية الطليطلية إلى الحالة الحديثة للمسرحية الشعبية لم يكن ينقصها إلا البنية المتوازية والخطابات الطويلة وتمثيل المعركة لحدث فى التاريخ المحلى . من الضرورى أن تكون هذه الرواية الشعبية، قد أصبحت معروفة بصورة عامة ، وربما يصدق تسميتها بملحمة الاحتفال ، وتنتهى باستعراض للمسلمين وهم مقيدون. وعلى الأقل نعود لنجد نفس البنية فى احتفالات تم إقامتها فى تورتوسا Tortosa عام ١٥٨٥م بمناسبة رحلة للملك فيليبى الثانى[٢٤]، وكذلك فى الفصل الثانى عشر من حياة استيبانييو غونثالث ١٦٤٦م Estebanillo Gonzalez، حيث تم وصف مثال يتفق مع نفس النمط ويقع فى قرية قريبة من سرقسطة.

وفى كل من طليطلة وتورتوسا كان يوجد بالاحتفال جزء يتمثل فى معركة صورية بحرية فى النهر. وهذا التغيير، والذى مازال موجوداً فى العديد من القرى الشرقية ومايوركا، كان قد بدأ منذ القرن الخامس عشر وتأصل سواء على المستوى الشعبى أو الأرستقراطى خلال فترة حكم الأوستريين . ومن ناحية أخرى فقد حققت صورة المعركة البحرية ازدهارًا كبيرًا، ومما يدل على ذلك أن مدينة فالنسيا ـ والتى كانت قد قدمت فى السابق فنا ديكوريا لخشبة المسرح متخصصا فى حيل مسرحية للاستعراضات ـ قدمت فى عام ١٥٨٦م لفيليبى الثانى عرضًا لموقعة الليبانتو ثم تقديمه على عجلات[٢٥].

وبدون أن يصل الأمر إلى تقديم مسرحيات أو تمثيليات صامتة فقد كان من المعتاد إقامة عروض لمجموعات من الجنود المسلمين والمسيحيين أيام الأعياد فى شوارع المدن والقرى وكان الجنود يروعون السكان بهجماتهم. فى مثل هذه الأحوال ، كان من البديهى أن يمثل تقديم هذه الدوريات أمراً إضافيًا وربما يأتى ليعطى طابعا رمزيًا للعادة القديمة والتى تتمثل فى أنه فى تواريخ محددة تقوم فرق من رجال مسلحين بالسير فى شوارع القرى . هذا التقليد ـ والذى كان من ناحية أخرى يسهل

إحصاء القوات العسكرية المتاحة - يعود بلا شك أصله إلى عملية الافتخار المتميزة ، والتى تمثل جزءًا مكملاً للاحتفالات الشرقية . وبجانب الاستعراض المليء بالضوضاء يتم على المستوى الشعبى تقديم المعركة الصورية الراقصة حيث يلتقى الفريقان المتحاربان ، أحدهما عادة يمثل العالم غير المسيحى وكان يعتبر المسلم ممثله الذى يخشى جانبه بصورة كبيرة .

وفى شمال إسبانيا - حيث لا تمثل لوحة المسلمين والمسيحيين جزءا من الماضى القريب - فإنه من الضرورى أن يكون قد وصل بهذه الطريقة غير المباشرة إلى أن تتمثل فى المسلم الشخصية المبدئية غير محددة الملامح لعدو المسيحى[٢٦]. وهذا يمثل الموضوع المطروح الذى تقدمه اليوم رقصات السيوف لإقليم «أعالى أراغون» حيث يلتقى فيها العديد من تيارات الأدب الشعبى .

وبجانب ألعاب طبقة النبلاء والمعارك الشعبية المصطنعة فقد انتشرت الحفلات التنكرية بالثياب الموريسكية، والثياب الأخرى التى كانت تمثل العديد من كل سكان العالم القديم والجديد. وفى مناسبة ما نلاحظ أنه فى استعراضات بعض الاحتفالات المدنية والدينية شارك مسلمون وموريسكيون حقيقيون - مثلما حدث عام ١٦٠١م - حين صاحبوا ماركيز مونديخار ومعهم « ..أعلام وعربة بها موسيقى وآلات أخرى، حيث ذهبوا بها إلى القصر، وقدموا فى الميدان الذى أمامه رقصة السمراء على الطريقة الموريسكية ، وقد نالت إعجاب الكثيرين»[٢٧]. نعم الكثيرين ولكن من المحتمل أنه ليس بالنسبة للجميع. ولنتذكر الصرامة التى كان يدين بها الأب ماريانا هذه الرقصات . ويثار التساؤل بصورة تلقائية : إلى أى مدى لم تكن المظاهر التى كانت تُدعى " مظاهر أدبية خاصة بالمسلمين " وذلك الحماس لبعض تعبيرات ثقافة الشعب المهزوم لم تكن مناسبة للتوترات واختلاف الآراء حول المشكلة الموريسكية والتى أصبحت قضية منتهية بصدور قرار الطرد. ولقد كتب غريغوريو مارانيون Gregorio Maranon صفحات مضيئة جدًا حول الموقف العاطفى الذى تبناه قطاع من النبلاء الإسبان فى هذا الصدد، والذى كان - من وجهة نظره - يمثل فريقًا من ذوى الاتجاهات الليبرالية فى

إسبانيا فى القرن السادس عشر[٢٨]. لكن سواء أكان لها علاقة أم لا مع المشاكل المثارة فى إسبانيا فى ذلك الحين فإن «الرؤية الشعرية» للمسلم الإسبانى - وبصورة رئيسية الغرناطيين – وتبنى القناع الموريسكى التقليدى للتعبير عن الغراميات والمنافسات كانت تمثل ملامح للبيئة فى أوساط الصفوة واخذت فى شكل أعمال أدبية ومظاهر من السلوك تقوم على اللطف والتهذب .

ولم يكن هنا يمثل اختلالاً فى الإيمان بالمسيحية بل على العكس يوافق الإيمان المسيحى ، وكان يتم تقديمه بصورة صادقة مرتبطا بالاعتقاد الجازم بصحة الإيمان المسيحى وشرعية هدف الغزو . ولا تتعارض مفاهيم الغزو مع مفهوم الخلاص وإنما يأتى إحداهما فوق الآخر وذلك عندما كان النبلاء المسلمون فى كتاب بيريثا دى إيتا أوالعاشقان فى قصة «غثمين وداراجة » للكاتب ماتيو اليمان يتحولون إلى المسيحية ، وتحل مشكلة الخصومة بين كلا الفريقين المتواجهين عن طريق وحدة الإيمان .

إن هذين الطريقين بقيا بدون امتزاج فى نقطة التقاء ابن سراج وكذلك فى قصيدة غونغورا الشعبية الشهيرة وعنوانها « بين الجياد المنطلقة » . وفى كلا الحالتين قام الفارس المسيحى ذو الأخلاق الكريمة عند مواجهته للفارس المسلم المتسم باللطف والشجاعة – بحل المشكلة من خلال تصرف كريم أمام الوضع المأسوى للأسير. وفى معنى مختلف جداً : ألا يمثل إنصاف المهزوم من قبل الشعب الذى غزا غرناطة محاولة لإبراء الذمة .؟

إن التطلع إلى الانتصارالمادى والروحى على العدو الذى هو موضع إعجاب تكرر بالضرورة مرات عديدة فى التاريخ ، لكن آداب العصر الذهبى استطاعت أن تبلور ذلك فى شكل صافٍ ، داخل نوع فنى له مظهر واضح، ونتج عن ذلك جواهر شعرية صغيرة ذات طابع خاص جداً ، والتى من الصعب أن نجد لها مثيلا فى الآداب الأخرى . وعلى مستوى البلاط ، فقد تعبر بعض الاحتفالات ، عن نفس هذا الشعور. وهذه الرؤية العاطفية هى التى مازالت تبدو فى كثير من الاحتفالات الحالية «لمسلمين ومسيحيين» وبخاصة الاحتفالات الشرقية . وإذا كان جزء من النبلاء الإسبان يتعاطف مع

السكان الموريسكيين أوعلى الأقل يؤيد سياسة تقــوم على التسامح معهــم ، فإن هذا لا يمنع أن وجـهة النظر التى تعارض أى لون من التسـامح قد كسبت أرضـية لها على مدى القرن السادس عشر.

إن المشكلة الكبرى التى كـانت تعنيـها ثورة ١٥٦٨م ، والتـهديد الذى كانت تمثله الإمبراطورية العثمانية أضـافا حافزًا قويًا لمشاعر الكراهية والريبة نحو أبناء المسلمين. وقـد تم التـعـبيـر عن العـداوة ضـدهم فى العـديد من الأنواع الأدبيـة، بل وتم كـتـابة مسـرحـيات يمكن أن يتـم تصـنيفـها بأعـمـال دعـاية ضـد الموريسكيين مثل مـسـرحـية «موريسكى هـورناتشـوس»(*) [٢٩] . إن هذا النوع من النشـاط الأدبى يبرز حـالة مـعينة من الضـمير الجمـاعى والذى قـام البـاحث خوليو كـارو باروخا Julio Caro Baroja [٣٠] بدراسـتـه بعـمق فـريد. ويـعـبـر عن نفس هذا الموقف على مـسـتـوى التـمـثـيل الشـعـبى الاحتفالات التى تنتهى بموكب للمسلمين وهـم مقيدون، وبصـورة خاصة جدًا الاحتـفالات التى يكون فيها تدخل فريق المسلمين يتمثل فى تعكير صـفو احتفال دين أو الاسـتيلاء على التمثال الذى يتم إخراجه فى الاحتفال.إن هذا النوع الأخير والذى مازال مـوجودًا فى البشرات La Alpujarra ، كان يوجد فى إقليـم أندلوثياعام١٦٣١م[٣١]، ولكن كان من المعتـاد أن يتم تقديم شـخصـية الفـارس المسلم بصـورة كريمة ويتـم إعلاء قدره مـن خلال الشـهـرة التى كان الأدب يمنحـها للمـوضـوع الموريسكى. ومـع هذا ففـى بعض الحـالات وصلت شـخـصـيـة المسلم إلى تمثيل شـخـصـيـة العـمـلاق رفـيق تاراسكا[٣٢]، وبهذا يتم الإيحاء بضمه بين ممثلى الشر بدلاً من أن يروا فيه فارسًا نبيلاً .

وعلى الأقل فى إحدى المرات تدخلت مـلائكة ضـد المسلمـين فى شـوارع مـدريد ، وكان ذلك يمثل جزءا من الاحتفالات المقامة عشية عيد الجسد Corpus[٣٣].

ونظرًا لكثافة النشاط المسرحى للشعب الإسبانى فى العصر الذهبى فإنه ليس من الغريب أن موضـوعًا يمثل أسطورة قومية يتم تقديمه فى جميع الطبقات الاجتماعية ،

(*) *Los Moriscos de Hornachos* .

حيث يمكن تقديمه فى الاحتفال القروى وكذلك فى الاحتفال الذى كان يشارك فيه الملك . كذلك فإن التدرج فى التعقيد الفنى للعرض الذى كان يعالج موضوع الخصومة كان واسعًا جدًا. فى هذا الصدد تشير اللغة نفسها إلى العصب العام الذى يربط بين أشكال من التمثيل الصامت والأدبى ، وذلك عندما نستعمل نفس التعبير للحديث عن احتفال أو مسرحية «المسلمين والمسيحيين» .

وتبعًا لما يراه اغوستين دى روخاس، وذلك فى دراسته عن تطور المسرح القومى، فقد ظهرت مسرحيات «المسلمين والمسيحيين بثيابهم وحللهم» فى الفترة السابقة على خوان دى لاكوييا[٣٤]. ويتفق مع هذه الشهادة ما قاله سيرفانتس الذى أكد فى مقدمة «مسرحياته الثمانى» أنه فى عصر لوبى دى رويدا لم تكن قد ظهرت بعد تحديات "المسلمين والمسيحيين سواء على الأقدام أو على الجياد". ولا توجد نصوص تسمح بدراسة لحظة البدء فى تكوين هذا النوع الذى ظهر محددًا فى مسرحية لوبى المبكرة وعنوانها "أعمال غارثيلاسو دى لابيغا والمسلم طارفى"، ولكن ليس من المغامرة افتراض أنه قد حدثت ظاهرة لها نفس الطابع - وإن كانت أقل منها تعقيدًا بصورة كبيرة - نقصد الخاصة بإعداد بنية درامية من مادة لاهوتية وعقائدية متنوعة ، وبلغت الذروة فى المسرحيات التى تعالج الأسرارالمقدسة . وعندما قام السيد بروسى واردروير بكتابة تاريخ هذه العملية أثبت أن كلا من الطقوس الدينية وأيضًا الجهة القائمة على الاستعدادات، والشكل الذى يتم به قد أضافوا عناصر رمزية وتصويرية إلى تراث المسرحية التى تعالج الأسرار المقدسة[٣٥].

ونظرًا إلى تعدد الصورالتى قام من خلالها كل من النوع الخاص بالبلاط والتمثيليات الصامتة الشعبية بمعالجة موضوع الخصومة بين المسلمين والمسيحيين على مدى القرن السادس عشر، وظهور أشعار شعبية وقصص موريسكية فى نفس الفترة ، فقد كان من الطبيعى أن يجد نشاط تمثيلى كبير كهذا طريقه الأكثر ثراء فى الأدب الدرامى ، ولم يؤثر ذلك عليه سلبيًا وإنما على العكس فقد أثرى التمثيليات شبه الفنية . ولكى نوضح حالة هذا النوع فى عصرالباروك من الضرورى أن نأخذ فى الاعتبار ازدهار نوعين مسرحيين لهما علاقة قريبة به .

النوع الأقدم هو الذى عالج موضوع المسابقة الفروسية بين مسلم ومسيحى، مختصراً شكلها الدرامى الأساسى فى أشكال يمكن تمثيلها على خشبة المسرح ، معطيًا إياها تعبيرًا شعريًا، مع تعميق المعنى الوجدانى الذى عادة يكون لمثل هذه اللقاءات لدى الشعب . من الصعب معرفة إلى أى مدى تم تشكيل هذه البنية بصورة تدريجية أو أن الوصول إلى تحقيقها كان أول إنجاز للوبى دى بيغا. والصحيح أنه فى «أعمال غارثيلاسو» تحول بالفعل التحدى والمعركة بين مسلم ومسيحى إلى مادة درامية. وبالتحديد فإن المبارزة الشهيرة التى تعالجها هذه المسرحية وصلت إلى أن تكون موضوعًا له أصول عميقة فى التراث الإسبانى ويوجد له صدى فى الاحتفالات المكسيكية[٣٦] للمسلمين والمسيحيين وكذلك فى تمثيلية بيناموكاراً التى ذكرت سابقًا. ولإعادة تكوين تاريخ هذه المجموعة الموضوعية من الضرورى تقديم بعض الملاحظات حول المسرحيات التى تقدم هذا الحدث .

إن مسرحية «أعمال غارثيلاسو» تتكون من أربعة فصول، تدورأحداث الفصلين الأولين فى البلاط الغرناطى وتقدم أحداثا غرامية تنتمى بصورة كبيرة للنوع الموريسكى،لكنها لن تنتقل إلى التراث الفولكلورى للاحتفال .

فى الفصل الثالث تظهر صورة لمدينة "سانتافى" من خلال مناظر البلاط القشتالى بقوة حماسية تتناقض مع اللوحة العربية لغرناطةالمسلمة. أحداث الفصل الأخير تدور حول البطولات الفروسية الخاصة بمرج غرناطة وتبلغ ذروتها باثنتين من الصور ذات الطعم الفروسى الخالص، وهى مأخوذة من الأشعارالشعبية حول حرب غرناطة: الصورة الأولى عبارة عن مبارزة طارفى، والذى يتقدم وهو راكبٌ جواده ويجر وراءه لافتة عليها كلمات "تحيا العذراء" ليتحدى المسيحيين المتواجدين فى سانتافى . والصورة الثانية تحدث عند دخول غارثيلاسو منتصراً، حيث يعود من المبارزة وهو يحمل رأس المسلم وقد وضعها فى رأس حربته . واذا تركنا جانبا كونها عملا مختصرا بصورة غير متقنة، فإن مسرحية «أعمال غارثيلاسو» تعتبر مسرحية تقليدية لاحتفالات المسلمين والمسيحيين» حيث يتم فيها تقديم صورة تم تجميلها للصراعات حول غرناطة

والبلاط المسلم، وفى نفس الوقت تمدح القشتاليين كأبطال للإيمان المسيحى. وفيما يتعلق بالأسلوب ، يتمثل التجديد الأهم فى إدخال أشعار شعبية معروفة، ويتم ذلك فى مشاهد التحدى والانتصار(٢٧) .

وفى قمة نضج فن لوبى خصص لموضوع المبارزة الشهيرة مسرحية «حصار مدينة سانتافى» (*) حيث ينجح فيها بتفوق فى إضفاء طابع الأخبار الدرامية . ويتم خلال الأحداث التناوب بين المواقف التى تبين الكرم الموريسكى والشجاعة القشتالية ، وتربط بين مناظر الفصول المختلفة شخصية الملكة ايزابيل الكاثوليكية، والتى يقوم القشتاليون ببطولاتهم دفاعا عن شرفها.

ويكتسب العنصرالتاريخى أهمية أكبر فى هذه المسرحية منها فى مسرحية «أعمال غارثيلاسو» حيث إنه فى المشهد الأول للمسرحية يتم تشييد مدينة سانتافى ويؤكد على الهدف الذى لا يمكن التراجع عنه والخاص بالاستيلاء على غرناطة، ويتم فى العديد من اللحظات فى المسرحية إظهار الوضع غير المستقر لملكة غرناطة، مما يؤدى إلى الإحساس بأنها سوف تسقط لا محالة . فى الفصل الأخير، تشير الانتصارات الفردية المتتابعة للفرسان القشتاليين ، وفى نفس الوقت انتصارات كارلوس الخامس وفيليبى الثانى، إلى الهزيمة النهائية للمسلمين، والتى يتم الإعلان عنها من خلال الفاما " أى الشخصية التى تمثل المجد"، ومع ذلك فإن الأمرلا يتعلق باستسلام المدينة ذاتها، ويمكن أن نقول إن الاستيلاء عليها لا يمثل الموضوع الدرامى الرئيسى، وإنما يمثل ذلك المعركة التى يبدى فيها القشتاليون جهدهم وعزمهم، وتبلغ الأحداث ذروتها بالانتصار الخاص بغارثيلاسو على طارفى، وهما شخصيتان تعبّران عن نظرائهما ولكن ليستا رمزيتين. ويمثل انتصار غارثيلاسو العمل البطولى الأخير فى سلسلة من الأحداث الفروسية والتى يتم من خلالها تقديم العديد من محاربى مدينة سانتافى بصورة فردية. وبالتالى، فإذا كانت الأعمال المذكورة للوبى تتضمن الجوهر الموضوعى الذى أوجد

(*) *El cerco de Santa Fe* .

الهيكل الفولكولورى الحالى، فإن النية فى مدح الفارس المثالى لا تعد نتيجة لاحقة لتمجيد الفريق الذى ينتمى إليه ، كما يحدث فى الاحتفالات الحالية، وإنما يتم المزج بين المشاعرالوطنية والبطولات الفردية . ويتم التقديم الدرامى لموضوع المبارزة فى شكل أكثر إتقاناً فى المسرحية الثانية ، حيث يضاف الحوار بين المتخاصمين ، وتبادل السباب، الذى يمثل أحد الخصائص المميزة للتمثيليات الشعبية الحديثة .

ولقد قام أحد كتاب القرن السابع عشر بإعادة صياغة مسرحية «حصار مدينة سانتافى» تحت عنوان جديد وهو «انتصار تحية مريم وفتح غرناطة» (*) (٣٨) وعلى الرغم من أن المبارزة مازالت تحتفظ بطابعها من حيث إنها حدث ثانوى فإن هذه المسرحية تقترب من التمثيليات الشعبية «للمسلمين والمسيحيين» حيث يبدو فيها بصورة واضحة أن الهدف من كتابة المسرحية هو إحياء ذكرى الاستيلاء على غرناطة ، وهو انتصار يرتبط بعملية التقديس للسيدة مريم العذراء وإن كان لا يحتاج إلى معجزة . ومع ذلك ، وعلى العكس من أعمال أخرى حول أحداث من حرب الاسترداد ، تركز هذه المسرحية على الإيمان وعلى اجتهاد الفارس الورع أكثر من تاكيدها على المساعدة التى تمنحها القوى الخارقة للمسيحيين .

ويلاحظ أنه على الرغم من أن هذه المسرحية الثالثة ذات مستوى فنى أقل بكثير من مسرحيتى لوبى، فإن تعديل المسرحية تم بشكل يجعلها أكثر استعراضاً وجاذبية لشكل ما من الوطنية الفجة غير الراقية .

لقد اختفت مجموعة المسلمين العشاق ، ويمثل طبقة النبلاء الغرناطيين فقط فتاة محاربة والجبارطارفى وقاضى توريس بيرميخاس، ويكون دورهؤلاء هو تسليم المدينة. واكتسب القشتاليون أيضاً طابعا من الشجاعة المظهرية إلى حد ما، وبدلاً من تقديم أدبى للمعركة فى شكل فروسى، فإنها تعالج رفع قدر رجولة الإسبان. وأكثر من ذلك فلقد تم إعداد صياغة كاملة للمناظر التى يبدو أنها قد كتبت على ضوء نص لوبى

(*) *El trinufo del ave Maria y conquista de Granada .*

ولم يبق من الحوار المصاغ بصورة رقيقة والذى استُخدم كقاعدة إلا الجو الحماسى والحاسم وهو ما يمثل الظاهرة الإيجابية الوحيدة . ومن الأمورالغريبة أنه عند الوصول إلى منظر تحدى طارفى، والذى كونه لوبى من خلال أشعار شعبية كانت قد اكتسبت شهرة شعبية كبيرة ، فإن المعد الجديد ابتعد عن البحر الشعرى التقليدى لكى يستعمل مقطوعة شعرية رنانة ذات أبيات ثمانية المقاطع ، وإن كان قد احترم الشكل البلاغى للنمرذج . كذلك فقد وسع الحوارالخاص بغارثيلاسو وطارفى ، الذى يسبق المعركة ، بصورة كبيرة وهذا المشهد هو الأكثر نجاحًا فى تلك المسرحية المجهولة وقد وضعه على نمط الأشعار الشعبية .

ويتم إعداد منظر التبادل السريع للتعبيرات الافتخارية بطرافة ، وإن كان ينقصها الذكاء ، أما الوقفة الافتخارية المائلة التى تشير إلى التحدى فتميزت بالسرعة - وهو ما يفسر الشعبية الواسعة التى اكتسبها هذا المنظر فى الفترات التالية. والدليل على نجاح هذه المسرحية ليس فقط أنها أكثر مسرحيات «المسلمين والمسيحيين» طباعة وتقديما على خشبة المسرح خلال القرن الثامن عشر، وإنما لأنها تمت إضافتها إلى مراسم الاحتفال بالاستيلاء على غرناطة[٣٩].

ومن المحتمل أن نوع المسرحية الذى ظهر حول اللقاء الفروسى بين مسلم ومسيحى تم تعديله فى مناسبات أخرى ليناسب احتفالا محدداً، ففى عصر الباروك تطورت عادة الاحتفال بكل نوع من الأحداث العظيمة بصورة معتبرة . ولقد اكتسبت الفنون المساعدة ازدهاراً لم يسبق له مثيل فى ذلك الحين، وذلك عند استخدامها فى تعظيم وإعطاء معنى رمزيًا للاحتفال بالأعياد الكبيرة : مثل حفلات الزواج وأعياد الميلاد الملكية، منح درجة كهونتية لقديس إسبانى، وإحياء ذكرى انتصارما. وقد بلغت عملية إعداد ديكور الاستعراضات الدينية رونقًا وتعقيداً يبررإفراد دراسة لها. فى نفس المواكب وكذلك فى التمثيلات التى كانت تمثل جزءا من تلك الاحتفالات، كان توجد دائمًا لوحة "المسلمين والمسيحيين" من بين عناصر أخرى مثل الأقنعة والرقصات والتمثيل الصامت .

ونظراً لأن هذه الأشكال التمثيلية كانت تعبّر عن موضات فنية وأرستقراطية فقد كان مصيرها التحوير والاستبدال من قبل الاتجاهات الحديثة. ومع ذلك ونظرا لأنها

أصبحت تمثل جوانب هامة فى الاحتفالات التى يتم إقامتها بانتظام إلى حد ما، فقد أعطى ذلك لبعض هذه الأشكال رسوخًا لم تتمتع به أشكال فنية أخرى خاصة بالبلاط. وفى هذا الصدد فإن إدخال أى موضوع تمثيلى إلى الأعياد الدينية كان يساعد على استمراره. وبالطبع فعندما كانت القرى والمدن تتبنى رعاية قديس أو القيام بطقوس خاصة بالسيدة مريم ، كان يتم ترجمة ذلك فى شكل إعداد احتفال له طابع مدنى ودينى، وكان من المعتاد أن يحيى ذلك الاحتفال ذكرى انتصار على المسلمين تم تحقيقه بفضل معجزة .

ومن بين الأساطير المتعلقة بهذا الموضوع يوجد الكثير الذى يقص أخبار اكتشافات عجيبة لتماثيل مقدسة والتى يفترض أنه تم إخفاؤها بواسطة القوطيين حتى لا تكون موضع تدنيس وامتهان. ومما لاشك فيه أن الذين كانوا يبحثون بإصرار قد اكتشفوا فى صوامع خربة وأديرة مهجورة مناظر كانت مقدسة فى الماضى ، كما يحدث اليوم حيث مازال المغرمون بالفن الرومانى يعثرون على ذلك .

ولماذا لم يكن هؤلاء يفكرون أن أولئك القديسين ومناظر العذراء كانت سابقة على قدوم المسلمين ؟

ومن ناحية أخرى فقد كانت تعيش فى التراث ذكرى الاضطهاد(*) الذى قاومه المستعربون عندما حاولوا الاستمرار فى ممارسة العبادة فى معابد وكنائس معينة. أما فى إقليم اندلوثيا فيضاف إلى صدى تلك القصص التاريخية أحداث حديثة ذات طابع مشابه حين امتهن الموريسكيون المتمردون مناظر مقدسة باندفاع يماثل الغيرة

(*) يُفهم من هذه العبارة أن مسيحيى الأندلس قد عانوا من الاضطهاد ويكفى فى هذا الصدد الشهادة التالية التى يقول فيها Miguel Cruz Hernandez : " إن أى قراءة لتاريخ شبه الجزيرة الأيبيرية فى العصور الوسطى تقودنا إلى أن نؤكد أن الإسلام أنشأ الأندلس، وأن الدولة الأموية الأندلسية أنشأت مجتمعاً له أصول عريقة ومثقفة ومتسامحة بصورة ليس لها مثيل فى أى مجتمع آخر". انظر البحث التالى :
A.S.Taha : La Tolerancia religiosa caracteristica maxima de la civilizacion andalusa. P.484
مجلة كلية اللغات والترجمة جامعة الأزهر العدد ٣٢ عام ٢٠٠١ ( المترجم )

الدينية التى يتميز بها سكان المناطق الريفية المسيحيون(٤٠). وقد كانت كل هذه المادة الخاصة بتراجم القديسين موضع إعداد متعدد، وذلك عندما كان يحين موعد عيد القديس أو موعد حدث خاص بالقرية ينسبه الناس إلى السيدة مريم الخاص بالمنطقة.(فى كثير من الأحيان، كان القديس الذى يوافق يومه تاريخ موقعة انتصر فيها المسيحيون يتحول إلى قديس للقرية). كان يتم التعبير بلوحات من الفن التشكيلى فى الشعارات الموجودة على الرايات والأعلام ، وفى ديكورات الواجهات وأقواس النصر حيث يستفيد منها الواعظ كموضوع لموعظته ، ويؤلف شعراء القرية أبياتًا لإحياء الذكرى، وبالطبع كان يتم تقديم عرض مسرحى أو تمثيل صامت أو أى شكل آخر.

كذلك كان كثيرًا ما يظهر فى مواكب يوم عيد الجسد «الكوربوس» موضوع «المسلمين والمسيحيين» فى المسرحيات والحفلات والرقصات، والتى من بينها توجد تلك المسماة «الرقصات القشتالية» التى تسمى «حكايات» والتى وصفها بانثيث كاندامو Bances Candamo، ويقوم فيها موسيقى بتلحين وغناء الموضوع(٤١). وتوجد بعض الموضوعات التراثية الدينية التى كانت تربط عبادة القربان المقدس مع الموضوع الموجود فى تراجم القديسين والخاص بالحماية الإلهية الممنوحة للمسيحيين خلال حرب الاسترداد. وأشهر هذه الأساطير هى تلك الخاصة" ببقايا أجساد داروكا"، وحول هذا الموضوع بالتحديد كانت تدور مسرحية دينية تم إقامتها فى إشبيلية Sevilla كجزء من احتفالات «عيد الجسد» الكوربوس(٤٢). وتعتبر مواكب إحياء ذكرى تمت فى سيغوبية Segovia عام ١٦١٣م مثالا تقليديا ، حيث تم فيها تقديم عملية الاستيلاء على مدريد فوق عربة وقام بتنفيذها الفرسان السيغوبيون(٤٣).

وفى حالات أخرى كثيرة، وعلى الرغم من نقص المعلومات الدقيقة، يبدو أن تقديم تمثيلية «مسلمين ومسيحيين» من نوع ما، كان يمثل أمرًا لابد منه. ومن الموحى جدًا، على سبيل المثال الخبر البسيط الذى يقدمه لنا هنريكيث دى خوركيرا Henriquez de Jorquera ؛ حيث يقول: «فى مدينة أويسكار Guescar . يعقد كل عام مهرجان شعبى فى ٢١ نوفمبر، يوم السيدة العذراء، وذلك إحياءً لذكرى نصر حققوه على المسلمين المتمردين : ويدوم الاحتفال ثمانية أيام»(٤٤).

هل يمكن أن نتخيل أن يمر ذلك الأسبوع الخاص بالعيد بدون تقديم تمثيلية تشير إلى الحدث التاريخى الذى يتم الاحتفال به، وبخاصة فى الإقليم الذى كان يمثل الحدود ضد غرناطة المسلمة، وشاهد مولد الشعرالحدودى والتمثيل الصامت الفروسى لمسلمين ومسيحيين؟ وبالتحديد فإن البنية المسرحية للاحتفالات الحالية الخاصة بذلك الإقليم، والتى تتمثل فى الهجوم على موكب، لها علاقة أقرب مع ذكرى الموريسكيين المتمردين فى القرن السادس عشر أكثر من صلتها بمسلمى العصور الوسطى .

كان يتم تقديم تمثيليات إحياء الذكرى من ناحية كعمل مسرحى ومن ناحية أخرى كتمثيل صامت أو كتمثيليات مرتجلة، وكانت تعتمد تقريبًا على مواهب تأليف الشعر لدى الممثل أو قدرته على تذكر مقاطع تتناسب مع الموضوعات الشائعة التى يتطلبها البرنامج. ومن البديهى أن العلاقة بين الاحتفال مع التمثيل الصامت والجزء الدرامى ليست أمرًا مقصورًا على هذا الموضوع.

واذاطالعنا مثلاً مسرحية «حدائق طليطلة» لتيرسو دى مولينا Tirso de Molina، يمكن أن ندرك بسهولة مدى التقارب بين تقديم المسرحية للخاصة وبين أمسية مسلية تقوم فيها السيدات والسادة بأداء أدوار وضعها مسبقًا منظم الحفل او الأمسية .

وبتقارب كلا النوعين يجب أن نحافظ بالطبع على الفرق الجوهرى الذى يفصل بين النشاط الإبداعى الكامل والذى يمكن أن يترك أعمالاً رائدة للأجيال التالية وبين اللعب الذى ربما يتميز بلطف وذكاء لذيذ، ولكنه يدوم قليلاً مثل بيوت الرمال التى يبنيها الأطفال على رمال الشاطىء .

لكن خلال العصرالذهبى، ومع أن التعديلات المرتجلة للحوار الذى ورد الينا من التراث لم يكن مؤلفوها يتوقعون لها البقاء بعد المناسبة التى أعدت من أجلها، فمما لا شك فيه إن منفذى تلك التعديلات قد ساعدوا فى إعطاء صفة الاستمرارية للبنية الدرامية الأساسية التى انطلقوا منها وعملوا على تقويتها ، وفى بعض الحالات قاموا بتغييرها .

ومن الصعب اليوم أن نتخيل مدى التقدير الكبير الذى اكتسبه فن التأليف «المفاجئ – المرتجل » حيث يقوم نفس الممثل بإكمال التعبيرالشفوى الخاص بالموقف .

ولكن من المعروف أن أعظم المؤلفين كانوا يجتمعون فى نفس قصر الملك لارتجال النصوص(٤٥). ونظراً لذلك النشاط التمثيلى الذى لا يتوقف والذى كان يصل أثره حتى لشباب أى قرية متميزة فى أى شىء فإن الارتجال المفاجئ فى النص بالضرورة لم يكن أقل شيوعًا فى البيئات الادنى، ـ ولنتذكر حفلات زفاف كاماتشو ـ . ويمكن أن نفترض أنه عندما كان يظهر شكل مسرحى ناجح يعبرعن مفاهيم وموضوعات متأصلة فى عقل الجميع فإن هذا الشكل ربما ينعكس فى تنوع كبير من الانتحالات والروايات .

وداخل الإنتاج الدرامى بالتحديد كان شعراء العصر الذهبى يقرون بأنه يوجد مستوى درامى متواضع يسمح لأشخاص لهم مجهود وذكاء محدود بإعداد مسرحية باستخدام مواقف كانت تمثل حالات خاصة لنوع مسرحى كان له هيكله وعناصره التقليدية الخاصة به .

وفى الحقيقة كان هناك وعى واضح جدًا بأنه عند كتابة هذا النموذج من المسرحية يتنازل الكاتب المسرحى عن جزء من استقلاله (٤٦)، ولكن على الرغم من هذا فإن أعظم شعراء العصر الذهبى بدءًا بلوبى دى بيغا وكالديرون كانوا يؤلفون - بالطلب كما هو واضح - الكثير من المسرحيات حول موضوعات تراثية ـ تقليدية.

ونظراً للأسباب السابقة، فإن نموذج المسرحية المكتوبة حول الموضوع المزدوج الخاص بالرعاية المعجزة وحرب الاسترداد للوطن وصل التأليف فيه إلى مرحلة الاستفاضة ، وكتابة هذه الأعمال بالضرورة لم تكن تمثل أى صعوبات كبيرة بعد أن وصل هذا النوع إلى مرحلة النضج .

على الأقل فى عام ١٦٤٠م ، كان يمكن لمؤلف عادى أن يؤكد بصورة طبيعية أنه من المتيسر له أن يؤلف فى أيام قليلة مسرحية لإحياء ذكرى غزو فالنسيا، اكثر من قدرته على أن يجعل الممثلين يحفظون نص تلك المسرحية عن ظهر قلب فى ذلك الوقت القصير"(٤٧). وأول الأمثلة لهذا النوع الدرامى كان لعنوانه مغزى كبير "عذراء غوادالوبى ومعجزاتها وعظمة إسبانيا"(٤٨). وعلى الرغم من بنيتها الدرامية البدائية فإن هذه المسرحية تقدم اللحظتين التاريخيتين للوطن فى حالة غزوه وفى حالة استرداده،

وذلك من خلال تاريخ تمثال للعذراء تم إخفاؤه بواسطة القوطيين المهزومين، وظهرالتمثال بصورة معجزة لراعي من اكستريمادورا بعد ذلك بقرون. وفي هذا العمل لا ترتبط أسطورة التمثال المقدس بإحياء ذكرى استرداد مدينة، لكن يوجد الكثير من الأعمال المسرحية التي يحدث فيها ذلك، حيث يتم تقديم ضياع واسترداد ذلك الجزء من الوطن كرمز لتاريخ إسبانيا ويتم تفسيرها بصورة عاطفية وشعبية. ويحدث هذا إلى حدٍ ما في مسرحيتي «إنشاء قصر الحمراء» و«الربانية المنتصرة» للوبي دي بيغا.

وقد أشار السيد خوسية ف. مونتسينوس Jose F. Montesinos إلى ما تمثله هذه المسرحية الأخيرة ، حيث أنها تعرض موضوع المسلمين والمسيحيين بأكثر الطرق شعبية، واعتبر أن أقل الملاحظات جاذبية لهذا النوع تتمثل في التعظيم الذاتي المبالغ فيه للشعب الإسباني، والذي يتم تأكيده بواسطة الوقائع المعجزة، وطرح خاطئ للموضوع الموريسكي يتمثل في احتقار المسلمين[٤٩]. ويلاحظ نفس هذا المعنى في الأعمال التي تقدم البنية الكاملة لعملية إخفاء واكتشاف تمثال وتجعلها مرتبطة بتاريخ مدينة معينة.

ومن الأمثلة المشهورة لهذا النموذج مسرحية كالديرون "أصل وضياع وترميم عذراء بيت القربان"، ومسرحية المؤلفين الثلاثة وعنوانها «عذراء الفوينشيسلا»[٥٠]، حيث يعالج كلا العملين أحداثًا تاريخية أوأسطورية لمدينتي طليطلة وسيغوبياعلى التوالي. وفي كلاالعملين ينتمي كل فصل لفترة تاريخية مختلفة وتربط الرعاية المعجزة بين أجزاء الموضوع . وهذه الرعاية تمثل أيضًا موضوع مسرحية «سيدتنا قديسة اتوتشا»، لروخاس ثوريا، «سيدة النصر واسترداد مالقة» للكاتب فرانسيسكو دي لايابا، وإن كان في هذه المسرحية الأخيرة لا يكشف عن سبب إخفاء التمثال بواسطة القوطيين. ويمكن أن نضيف إلى هذه القائمة العناوين المعبرة التالية : «أصل سيدتنا انغوستياس» و«ثورةالموريسكيين» (للكاتب انطونيو فاخاردوأي ايثبيدو) ، «فتح كوينكا والعبادة الأولى لعذراء بيت القربان» (لبدرو روسيتي نينيو) «سيدة البحر وفتح الميرية» (لخوان دي انطونيو بينابيديس)..إلخ[٥١]. ولقد قدم لنا كالديرون الرواية الرمزية للموضوع وذلك في

المسرحية الدينيةالتى تدورحول أسطورة خاصة بمدينة مدريد وتسمى «دلو المودينا»، لكن تم إنتاجها بمستوى فنى ضحل . ويمكن أن يكون مثلاً لذلك المسرحية التى كتبها السيد ماركو أنطونيو اورتى وذلك احتفالاً بمرورأربعة قرون على استرداد فالنسيا. فى هذه المسرحية يظهرشخص يمثل العاصمة الشرقية وهو موضوع بين شخصيتين تاريخيتين ـ خايمى الفاتح والملك المسلم زين – وكذلك شخصيتين أخريين يرمزان للمعركة نفسها (٥٢).

إن كل هذا الهذيان التمثيلى حول أساطير مدنية ـ دينية كان يضايق بصورة كبيرة كثيرا من رجال علم الأخلاق (٥٣)، وعلى الرغم من هذا فقد كان لمسرحيات «المسلمين والمسيحيين» شعبية كبيرة(٥٤). ومن ناحية أخرى فقد بقيت المسرحيات التى كانت تعالج تراجم سيرالقديسين التاريخية فى كثير من الأحيان مستثناة من القوانين التى تحرم تمثيل المسرحيات، والتى كانت شائعة فى ذلك الوقت(٥٥). إن الجمع بين الاتجاهين يمكن أن نراه فى مسرحيات كان لها تفرد كبيرمثل مسرحية «الأميرالثابت الجأش» لكالديرون ، حيث كان يؤكد من وجهة نظر أخلاقية تفوق المسيحى على المسلم. وبنفس الطريقة ، فقد تم فى بعض مسرحيات لوبى معالجة الرؤية الفروسية الخالصة للموضوع والتى سادت فى نهاية القرن السادس عشر، ـ والمسرحية الأكثر تمثيلاً لذلك هى " العلاج فى التعاسة "ـ وهى ذات شكل قريب بصورة أكبر من إحساس الطبقة الأرستقراطية منها للطبقة الشعبية". وإذا كانت اللوحة الدرامية للمسلمين والمسيحيين فى كل نوع من المستويات الفنية والاجتماعية قد ازدهرت خلال العصر الذهبى ، فإن الوضع قد تغير تماماً فى مراحل تالية. ويجب ألا نقول إن البلاط البوربونى قد أهمل أشكال التسلية التقليدية الخاصة بالقصر التى شاعت فى إسبانيا فى عهد الأوستريين.

وقد قلد نبلاء الأقاليم ذلك بسرعة، حتى إن نوادى الخيل قد نسيت ممارسة التدريبات على الفروسية. ولكن مثلما حدث فى حفلات مصارعة الثيران ، وإن كان ذلك بطريقة مختلفة ، فعندما ترك تقليد المسلمين والمسيحيين انتماءه للطبقة الأرستقراطية فإنه تأصل بقوة أكثر فى طبقات أخرى. فمن ناحية استمر على مدى القرن الثامن عشر

تقديم المعارك الصورية الريفية وهى عادة كانت الأقلية المثقفة تنظر إليها برضا كوسيلة لهو خاصة بطبقة الفلاحين[٥٦]. ومن ناحية أخرى ـ وقد حدث هذا فى صورة صراع واضح مع الطبقة المثقفة ـ استمر نوع متأخر من مسرحيات «المسلمين والمسيحيين»، وكان يطور الأمور الشائعة المتعلقة بموضوع الضياع والاسترداد - كنوع مضمون النجاح[٥٧]. ولا نعرف مدى انتشار التمثيليات التى يمتزج فيها كلا الاتجاهين، ولكن لدينا - كدليل على وجودها فى إقليم اندلوثيا الشرقى فى نفس القرن - نص غريب درسه غواستابينو غابينت، وهو يمثل شهادة على ذلك. وفيه يتم بالتفصيل وصف احتفالات مزجت بين معركتين بين مسلمين ومسيحيين ويحدث فيها انتصار متبادل، كما يتم فيها تقديم مسرحية أو مهزلة ذات موضوع موريسكى غرناطى[٥٨].

إن البنية المتوازية التى تميز اليوم احتفال المناطق الشرقية والبشرات - وإن كانت قد قدمت فى العصر الذهبى - فإنها لم تكن تمثل فى ذلك الحين الشكل الوحيد لهذا النوع من الاحتفال ، وإن سبب وصول هذا النوع من البنية فى وقت من الصعب تحديده إلى أن يسود، يمكن أن يرجع إلى تأثير المسرحيات التى تعالج الغزو وإعادة استرداد مدينة ما .

وعلى كل حال كان يتم تقديم هذا الشكل فى التمثيلية الأندلوثية المذكورة وظهر بصورة مستمرة خلال القرن الثامن عشر فى العديد من الاحتفالات التى أقيمت فى اليكانتى. وهى المدينة التى ربما تكون قد طورت تقليد المسلمين والمسيحيين بصورة أكثر جاذبية واستمرارية فى تلك الفترات .

إن الاحتفالات الخاصة بمدينة اليكانتى Alicante، والتى يوجد حولها وثائق كافية[٥٩]، كانت تتميز بنفس الخصائص التى مازالت تحتفظ بها إلى اليوم الاحتفالات التى تقام فى قرى ومدن المقاطعة، حيث كان يتم تنظيمها من قبل العديد من النقابات الحرفية، وبخاصة البحارة والصيادون، والتى يخرج من بين صفوفها ممثلو «السفارة». ولا يعنى هذا أن تلك الاحتفالات خلت من مظاهر الفخامة ، ففى كل المنطقة الشرقية أخذت الجمعيات النقابية تراث مسرحيات القصور للمسلمين والمسيحيين وكانت سببا فى ازدهاره. وفى الاحتفالات العامة فى مدينة بلنسية، التى بلغت فخامة غير عادية فى

القرن الثامن عشر، كان من الشائع تقديم الموكب وكذلك التمثيل الصامت أو المسرحية التى تعالج هذا الموضوع[٦٠]. ويبدو بديهيًا أنه عندما تبنى الحرفى الثرى عادة، أهملتها طبقة النبلاء، وهى التزين على الطريقة الموريسكية عند المشاركة فى العروض والمواكب ، فإن عملية تقديم الممثلين والتى تمثل الفريقين وهما يلتقيان اكتسبت بعدًا دراميًا كبيرًا. ومنذ اللحظة التى توقف فيها تقديم مهارة الفارس وقصص حبه وخصوماته، تركز جهد المنظمين على المظهرالديكورى للموكب، وإبراز قيمته الرمزية كتعبير عن مصير الوطن .

وفى بدايات القرن التاسع عشر، عندما بدأت الحياة المدنية الحديثة فى فرض نفسها فى عواصم الأقاليم ، بدأت عادة الاحتفالات فى الاندثار، لكن فى نفس الوقت دخل الشكل الدرامى الخاص باحتفالات اليكانتى إلى المدن الصغيرة والقرى التى كان يوجد فيها فى السابق عادة تقديم استعراضات الممثلين «لمسلمين ومسيحيين»[٦١].إن التقدير الجديد لما هو شعبى، والولع بما هو غريب، وهى أموراتت بها الحركة الرومانسية ، يجب أن يكونا قد أشعلا الحماس نحو هذا النوع من الاحتفال بين القطاع المثقف للسكان ، والذى ترى أثار مجهوداته فى أسلوب النصوص التى تستخدم اليوم فى الإقليم الشرقى .

وتبدو هذه العملية بوضوح أقل فى إقليم البشرات، لكن تلك الأجيال من كتّاب أندلوثيا الذين انتموا إلى الحركة الرومانسية مثل استبانيث كالديرون، وباليرا والأركون، لم يكونوا بالضرورة غرباء عن الإضافات والتعديلات التى طرأت على البنية القديمة التى كانت تمثل عملية الهجوم على الموكب .

ومع ذلك فإن نقل مشهد من مسرحية «انتصار طائر ماريا» من مسرح فى غرناطة إلى قرية صغيرة جبلية يمكن أن يفسر بطريقة أخرى، حيث إنه كان من العادة فى كل المقاطعة التوجه لحضورالاحتفال السنوى لاستيلاء الملكيين الكاثوليكيين على المدينة ، وإن أى شخص لديه ذاكرة قوية كان يمكنه أن يعرف الجزء الذى تم إدخاله فى

تمثيلية البشرات من ذلك الاحتفال . ومؤقتًا وإلى أن تضاف معلومات جديدة ، يبدو من الصعب إعادة تشكيل تاريخ الاحتفال فى إقليم أندلوثيا. وفيما يتعلق برقصات السيوف الأراغونية، فإن عملية إضافة لوحة الفريقين المتنافسين بصورة عرضية وليست دائمة ، يجعل من المستحيل تقريبًا إعداد دراسة تاريخية منفصلة لهذا الوجه من التمثيلية. ولقد فتح الكتاب الممتاز للسيد لاريّا أى بلاثين مجال بحث شيقًا جدًا، لكن ربما يستفيد منه بصورة خاصة الباحثون الذين تتوافر لديهم إمكانية الدخول إلى أرشيفات الإقليم .

عندما تنتهى هذه الملاحظات بالعديد من التساؤلات حول احتفال «المسلمين والمسيحيين» أتمنى أن يصل هذا التراث الجميل، ذو الخصائص الإسبانية إلى أن يكون معروفًا ومفهومًا بنواحيه العديدة قبل أن يتدهور، مثل الكثير غيره، بسبب التغيير الذى لا مفر منه فى الهوايات وأشكال التسلية والتى تحدث اليوم حتى فى تلك الأقاليم المتمسكة جدًا بالعادات القديمة .

# الهوامش

(١) أقصد الكتب التالية:

*Realidad historica de España* ( Buenos Aires, 1954 ) , *Origen , ser y existir de losespanoles* ( Madrid, 1950 )

(٢) اعماله الرئيسية حول الموضوع هى :

Les fetes de moros y cristianos a mexique" *Journal de la Societe des Americanstes," Nouvelle Series* , XXIV ( 1932) , 51-84, 287 - 291, y XXIX(1937),220-227, " Otra contribucion al estudio de las fiestas de moros y cristianos" , *Miscellanea Paul Rive Octogonario Dicata* ( Mexico, 1953) II, 871 - 879. *Bulletin Hispannique,* XL ( 1938) 311-312, XLII ( 1940 , 166, XLVII ( 1945), 123 y 147, XLVIII 91946), 263-265, XLIX (1947), 126-127, LI ( 1949), 215-216 y 334 - 338. LIV(1952), 205-207, LV( 1953, 219 y LXII (1955), 193 .

(٣) J. Ramon Fernandez, " Combate entre moros y cristianos en la Sainz Orense)". *Revista de Dialectologia y Tradicionales Populares,* I ( 1945),554-560, J. Taboada " Moros y cristianos en tierras de Laza ( Orense ) " RDTP, XI ( 1955), 334-352, P.M. Brugarola, " Moros y cristianos ante el castillo de Maqueda ", RDTP, XI ( 1955), 530- 536.

(٤) L. Chaves, " O romancero e o teatro popular do norte de Douro , *Biblos,* XXIV( 1948) 346-419.

(٥) بالإضافة الى أبحاث ريكارد R. Ricard المذكورة فى الملاحظة رقم ٢ ، انظر

M. Bataillon " Por un inventario de las fiestas de moros y cristianos : otro toque de atencion" , mar del sur, III ( 1949) 1 - 8 , N. de Hoyos Sancho, " las luchas de moros y cristianos en el Brasil " *Revista de Indias* , XIV ( 1954, 386 - 406 y " Una fiesta peninsular arraigada en América : los moros y cristianos ". Miscelinea Paal Rivet. II, 717 - 731 .

هناك نصوص حديثة مهمة جداً، تعتبر بصورة بديهية مشتقة من أعمال مسرحية فروسية يقوم بتقديمها الفاتحون ولها علاقة بالكفاح ضد الأتراك فى :

Francisco Lopez de Estrada, Teatro Folklorico Nicaragüense ( Managua, 1946) y en Aurora L.W. Literary Folklore of the Hispanic Southwest ( San Antonio, Texas, 1953 )

لقد وصل انتشار احتفالات المسلمين والمسيحيين إلى فيما وراء البحار حتى جزر الفيليبين ، انظر ما يلي :

D. S. Finsler, " Metrican romancese in the Philippines " Journal of American Folklore, XXIX ( 1916). P. 206, n. 1.

(٦) توجد قائمة كاملة للأعياد فى المنطقة الشرقية ومعلومات عامة مهمة جداً فى

Adolf Salva I Ballester, Bosqieg Historic I Bibliografic de les festes de moros I cristians ( Alicante , 1958) .

نشر السيد توماس غارثيا فيغيراس نصوص تمثيليات قرية الكوى (اليكانتى) فى الكتاب التالى Notas sobre las fiestas de moros y cristianos , II y III، وكان ينشر هذه السلسلة معهد الجنرال فرانكو للأبحاث الإسبانية والعربية ومقره فى المغرب . ومصدر جزء من هذه معلومات الكتاب التالى :

Programas de fiestas y del boletin Fiestas de San Jorge de Moros y Cristianos, Alcoy

وقد استطعت الاطلاع على الأعداد الخاصة بذلك للأعوام ١٩٥٢ـ ، ١٩٥٨ وأنتهز هذه الفرصة لأتوجه بخالص الشكر للذين سهلوا لى عملية الاطلاع على هذه المستندات وبخاصة السيدة ثيليا دي سان خوليان والسيد قسيس قرية ايبى (اليكانتى) والدكتور لويس سولير والأنسة ماروخا رويث دى بياخويوسا .

(٧) فى بعض القرى مثل بياخويوسا أُضيف إلى نص التمثيلية مشهد يدعى سفارة المهربين. ويشترك فى ذلك المشهد رئيس المهربين الذى يعرض المشاركة فى الكفاح ضد الغزاة، ورئيس الفريق المسيحى والذى يبدأ فى انتقاد مساوئه وينتهى بقبول مساعدته .

(٨) هذا النموذج يقدم فى قرية بياخويوسا وجزر البليار.

(٩) انظر المراجع التالية :

Wilhelm Guiese, Nordost Cadiz ( Halle, 1937) pp. 216-229, Fidel Fernandez Martinez, Sierra Nevada ( Granada, 1931), pp. 288-293, Pedro Pérez Clotet, La sierra de Cadiz en la Literatura ( Cadiz, 1937). Pp. 64 -70, Guillermo Guastavino Gallent, De Ambos Lados del Estrecho( Estudios breves hispano- africanos) ( Tetuan, 1955), pp. 125-137, y Notas, I y IV.

(١٠) فى احتفال بناداليد (ملقة ) والتى نشرها أيضًا السيد توماس غارثيا فيغيراس ، يتم أسر ابنى الملك المسلم الذى يدعى السلطان التركى سليم. هذا المشهد ، والذى يتم إدخاله فى المقطع الذى يتم إنشاده فى احتفال موضوعات الأسروالإنقاذ، يعالج أحد أحداث معركة اللايبانتو، وهو الخاص بأسر أبناء علي .

(١١) فى عام ١٨٤٢ كانت تلك العادة تعتبر قديمة

*El Genil*, Granada, 22 enero 1843, pp. 156-160.

ولقد عالجت نقل تحدى غارثيلاسو وطارفى فى كتابى

El moro de Granada en la literatura (Madrid, 1956), pp38-40, 80-81, 154-156, 337-340.

وانظر Infra, pp.485-488 y n. 39

احتفال قرية بيناموكارا لا ينظم منذ حوالي ٤٠ عامًا تقريبا وهو التاريخ الذى أخذ النص فيه من التراث الشفوى بواسطة J . Bejarano Robles en 1949 en Notas, IV.

(١٢) انظر N. Alonso Cortes, " Representaciones populares" RH. LX (1924), 187-291, Ricardo del Arco y Garay, Notas de Folklore Altoaragonés ( Madrid 1943) , Arcadio de Larrea Palacin. El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos ( Tetan, 1952 ) Nota 26.

أود أن أوجه خالص شكرى للسيد الدكتور خوسية بيلتران من جامعة سرقسطة، والسادة أندريس بويسان، عمدة قرية سارينينا (أويسكا) والسيد بابلو فييخو، سكرتير البلدية حيث يسروا لى العمل فى تلك المنطقة.

(١٣) فى قرية انثوولا (إقليم غيبوثكوا) يقام احتفال صغير خلال ذلك الاحتفال يُجبر الشخص المسلم الوحيد، والذى يظهر فى شكل أسير يركب حمارًا ومحاطًا بجنود ، أن يقع على الأرض ويدوس العمامة بقدمه . إن وجود أسير يدعى عبد الرحمن يعتبر أمرًا تقليديًا فى بعض مواكب قرى إقليم نافارا. وكل هذا له علاقة واضحة ببعض أحداث حرب الاسترداد، مثل الاستيلاء على أويسكا، والذى يحكى انه فى أثنائها تم أسر أربعة ملوك مسلمين، وذلك تبعًا لما تذكر أبيات مشهورة جدًا فى إقليم جبال البرانس .

(١٤) من الممكن أنه في اليوم الذى يتم فيه إعداد دراسة كاملة عن الاحتفالات الأمريكية سوف تكتشف التأثيرات المتبادلة التى ربطت احتفالات المسلمين والمسيحيين فى العالم الجديد والراقصات الأرغوانية، ومن المحتمل جدًا أن تلك التأثيرات تكون قد انتقلت بواسطة الجماعات الدينية. ومن البديهى، أن احتفالات العالم الجديد، والتى كانت تهدف إلى إثارة حماس أبناء البلاد الأصليين، كان من الضرورى أن تكون موجهة بواسطة المبشرين ، ولقد حرص هؤلاء المبشرون على أن يمثل إحياء ذكرى انتصار المسيحيين على المسلمين، والذى بلا شك كان يقوى أسطورة أن المسيحيين لا يهزمون ان يكون أيضًا بالنسبة للهندى دعوة لاعتناق الدين الكاثوليكى، ولهذا السبب أدخلوا فى الاحتفالات عناصر تهدف لتأديب الهنود وتعليمهم شئون الدين . فى حين أنه فى حواضر شبه الجزيرة كان الاحتفال الفروسى يتم تقديمه بعيدًا عن أى تأثير كنسى، ولكن فى بعض المناطق الريفية وبخاصة المحيطة بالأديرة الكبيرة فى إقليم البرانس كانت تمثيلية مواجهة المسلمين والمسيحيين تحتوى على مضمون عقيدى . حول المراجع الخاصة بالاحتفالات انظر الملاحظة رقم ٥ .

(١٥) يؤكد هذه الرؤية قضية أن في بعض نصوص البشرات يتم إدخال ذكرى رجال حرب العصابات ضد قوات نابليون (فى ) المادة الإحيائية الأساسية لحرب الاسترداد.

(١٦) انظر المراجع المذكور فى الملاحظة رقم ٢ .

(١٧) Aubrun, " la Chroniqe de Miguel Lucas de Iranzo. 1 : Quelques chartes sr la genese du theatre en Espagne" BH, XLIV( 1942), 40-60. Eugenio Asensio, Poetica y realidad en el cancionero peninsular de la edad media ( Madrid, 1957), p.166, Salva, pp. 19-20 y 53 -56 y Moro de Granada, pp. 21-30 y 78 - 80.

Jenaro Alenda Y Mira, Relaciones de solemnidades y Fiestas publicas en (١٨)
Espa?a ( Madrid, 1903), pp. 82 - 83.

وقد ذكره سالبا فى ص ٦٠ ـ ٦٢ .

(١٩) " منذ أن وصل أمير غاليس إلى العاصمة ، تم التعامل مع سموه بالأدب ويحرص شديد على إسعاده وإقامة الاحتفالات من أجله والترويح عنه، وهكذا من خلال العديد من الاحتفالات التى أقيمت له مثل ألعاب الغاب ذات الأزياء البهية والجياد وحليها التى لم ير مثلها مطلقًا فى الأمة الإنجليزية.

Andrés de Almansa y Mendoza, Cartas, novedades de esta corte (1621-1626) Madrid, p. 205.

يمكن أن يقرأ تفاصيل الاحتفالات فى المجموعة المذكورة فى

Las Relaciones de Alenda en Anales de Madrid de Antonio Pinelo y en obras similares .

توجد معلومات مهمة فى مخطوطة مختصرة حول عادات إسبانيا نشر فى

Alfred Morel-Fatio en La Espagne a XVI et a XVII siecles( Paris, 1878)

ومؤخرا قام خوسية ديليتو أى بينويلا بدراسة الاحتفالات فى العصر الذهبى .

(Madrid, 1874), pp. 155-182 (٢٠)

(٢١) فى خطاب لعام ١٦٠٨م يوجد التعليق التالى وهو يتعلق بشائعات عن هجوم متوقع للسلطان التركى:" وكما تعلمون جلالتكم أنه أصبح من المعتاد جدًا فى كل الأعوام الضجيج الكبير الذى تحدثه البحرية التركية والضرر القليل الذى تسببه".

Fiestas de Denia al Rey Catolico Felipe III deste nombre " en BAE 38, (٢٢)
pp.465 - 474 "

Alenda, I, 32 y Salva, pp.56-57 (٢٣)

Henrique Cock, Relacion del viaje hecho por Felipe II en 1585...( Madrid, (٢٤)
1876). Citado por Salva , p. 64

Salva, p.65 (٢٥)

Julio Caro Baroja , " Mascaradas y alardes de San Juan " RDTP, IV( 1948), (٢٦)
499-517, y los vascos (Madrid, 1958), pp. 369, 393 - 394 y 413 - 420 .

Luis Cabrera de Cordoba, Relaciones ...( Madrid, 1857)p.114. y Salva, p. 75.(٢٧)

Maranon, Los tres Vélez (Madrid, 1960), pp. 77-123. Caro Baroja, los mo- (٢٨)
riscos del reino de Granada

(٢٩) رفض مريميه Merimee نسبة هذه المسرحية لفرانشيسكو تارّغا.ص ٤٧٤

Caro Baroja , Los moriscos . pp. 205 -247. (٣٠)

(٣١) « فى النهاية فى كل الليالى كان يوجد ضجيج تحدثه الأقنعة والعربات ، على الرغم من أنها لم تكن على درجة الكمال الممكنة، لكن فى كل هذا كان يقوم بدور المهرج الرعاع الذين يكوّنون الفرقة ، وهذا نفس ما فعله المتدينون فى إحدى الليالى وذلك من خلال تمثيلية " مسلمين ومسيحيين" حيث مثلوا عملية الاستيلاء على تمثال للقديس ثم عادوا واستردوه »

Fiestas que la muy insigne y antigua ciudad de Cadiz Hizo en la beatificiacon del Glorioso Patriarca San Juan de Dios ( Sevilla, 1631.)

حدث احتفال مسلمين ومسيحيين فى غرناطة عام ١٦٢٨، وذلك تبعًا لمعلومة مختصرة ذكرها فرانسيسكو إنريكيث دى خوركيرا فى

Anales de Granada, ed. A. Marin Ocete (Granada, 1934), II. 814

(٣٢) حول رمزية هذه الأشكال انظر

Bruce W. Wardropper, Introduccion al teatro religioso del Siglo de Oro ( Madrd, 1953, pp. 35-39 y Francis George Very, The Spanish Corpus Christi Procession ( Valencia , 1962), caps. IV y V.

(٣٣) توجد هذه المعلومة فى

B. S. Castellanos, " De la antigua procesion del Corpus en Madrid " El Bibliotecario 1841, pp. 25-27.

(٣٤) El Viaje entretenido, NBAE, XXI, p. 495

(٣٥) انظر المرجع السابق الفصول : الثانى والخامس وبخاصة ص٣٢١، ٣٢٢ .

(٣٦) Ricad, en JSA, XXIV ( 1932)

انتقده باتايون فى BH,XXIV( 1932), 350-351.

(٣٧) انظر حول هذا الموضوع

Aubrun, op. cit y D. Catalan " Don Francisco de la Cueva y Silva y los origenes del teatro nacional " NRFH,III ( 1949), 130-140

ويعرض بيانات حول الموضوع الدرامى للمبارزة على جواد فى أعمال لا تنتمى لموضوع «المسلمين والمسيحيين» الباحث التالى

N. ,D., Shergold, " Juan de la Cueva y los primeros teatros de Sevilla " Archivo Hispalense, XXIV( 1956).58 - 64..

وهذا الموقف من المعتاد أن يتم فى مسرحيات يتواجه فيها العالم المسيحى مع العالم الإسلامى مثل :

El cerco de Tremecen, de Guillen de Castro

كذلك من الأمور التى لها مغزى أنه فى إحدى المناسبات التى قدم فيها لويس بيليس دى غيبارا على المسرح أحداث مساء تمثيلى تقليدى، تم تقديم مسرحية " كوميديا صلاح الدين الكبرى" ، حيث يتم فيها إدراج الموقف التقليدى الخاص بالتحدى الذى يعلنه ممثل - فى هذه الحالة ممثلة - وقد ركب جوادًا حيث يقول :

- وماذا يوجد أكثر من هذا؟
يهبي: إلى أنه يوجد موضوع الجواد والتحدى ،
وفيه تكونين غريبة ،
كما هو الحال دائما ،
فى كل المسرحيات يا بلتسارا.

إن الفنانة الكوميدية الشهيرة تخطئ وتقوم بالتحدى فى أول المسرحية مع أنه كان من الواجب أن يتم ذلك فى الجزء الأخير.

إن العلاقة البديهية جدًا لهذا الموضوع مع الممارسات الفروسية يتم التأكيد عليها من خلال أن النموذج الأمريكى لاحتفالنا والذى اكتسب عراقة فى مدينة نيوميكسيكو يشترط أن يركب الجياد كل المشاركين . انظر
Lea, pp. 21 22.

(٣٨) توجد فى BAE,XLX.

(٣٩) انظر الملاحظة رقم ١١ وانظر كذلك :
Antonio J. afan de Ribera, Fiestas populares de Granada ( Granada, 1885), pp. 37-38

(٤٠) انظر Caro Baroja, Los moriscos, VI, y en particular p.177

(٤١) فى NBAE, XVII, p. elxxix.

تم فى طليطلة عام ١٥٨٥م فى يوم عيد الجسد تقديم رقصة ، وكان يوجد فيها ، من بين شخصيات أخرى ، الملك المسلم وست مسلمين وست مسلمات، وقد ذكر هذه المعلومة فرانشيسكودى ب. سان رامون فى
Francisco de B. San Roman, Lope de Vega, los comicos toledanos y el poeta sastre (Madrid, 1935), p. lviii.

أما المبارزة بين ابن الرئيس وناريابث فقد تم تقديمها فى موكب عيد الجسد الذى أقيم فى مدريد فى ١٥٧٩م فى شكل رقصة. فى عام ١٥٩٢م، ظهرت "رقصة استرداد إسبانيا" حيث ظهر فيها بيلايو ومعه أربعة من رجال الجبل ودون أوياس ومعه أربعة مسلمين. انظر.
Cristobal Pérez Pastor, Nuevos datos acerca del histrionismo espanol en los siglos XVI y XVII ( Madrid, 1901) pp. 12 y 33

وعلى مدى القرن السابع عشر تم تقديم رقصات المسلمين فى عيد الجسد فى مدريد .
انظر N.D. Shergold y J. E. Varey, Los autos sacramentales en Madrid en la epoca de Calderon ( Madrid, 1961)

أما الاحتفالات الخاصة بفالنسيا فقد درسها بشكل موسع ومتخصص
S. Carreres y F. de A. Carreres

(٤٢) انظر José Sanchez Arjona, Anales del teatro en Sevilla..( Sevilla, 1898)
يوجد أيضًا معلومات مهمة عن مواكب فى إشبيلية فى

José Gestoso y Pérez Curiosidades Antiguas Sevillanas, Serie segunda ( Sevilla, 1910)

أما عن أسطورة غطاء كأس القربان يمكن مراجعة

José Beltran, Historia de Daroca ( Zaragoza, 1954).

(٤٣) انظر

Jeronimo de Alcala Yanez, Milagros de Nuestra Senora de la Fuencisla...( Salamanca, 1615)pp109 - 111

يوجد نفس الموضوع فى الفصل الثانى من مسرحية

La Virgen de la Fuencisla

انظر الملاحظة رقم ٥٠

(٤٤) Anales de Granada, I. 115

(٤٥) انظر Emilio Cotarelo, Ensayo sobre la vida y obras de don Pedro Calderon de la Barca ( Madrid, 1924), p. 183

(٤٦) انظر ما يقوله مثلاً كريستوبال سواريث دى فيغيروا حول مسرحية «الجسد» فى

El Pasajero(1617), ed. Rodriguez Marin(Madrid, 1913) p. 75

وحول الخصائص العامة لهذا النوع من المسرحية انظر

Diego Marin, La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega ( Mexico, 1958) Aubrun, " La comedia doctrinale et ses hitoires de bigands" BH, LIX ( 1957), 137 -151.

(٤٧) Marco Antonio Orti, Siglo curato de la conquista de Valencia ( Valencia, 1640) pp. 18-19.

(٤٨) طبعة عام ١٦١٧م قام باعادة إصدارها J.M.Asensio ( Sevilla, 1868)

والذى كان يعتبر أن هذه المسرحية من أعمال سيربانتس.

انظر Sanchez Arjona, pp. 86 - 90

(٤٩) Introduccion a Lope de Vega, El cordobés valeroso Pedro Carbonero, Teatro Antiguo Espanol , VII( 1929)

(٥٠) Sebastian de Villa viciosa, Juan de Matos Fragoso y Juan de Zabalet, La Virgen de la Fuencisla. En Parte 23 ( Madrid, 1665)

(٥١) هذه المسرحية الأخيرة توجد فى El Catalogo de Salva

أما الأعمال المذكورة سابقًا فقد ظهرت فى Partes de Comedias escogidas

(٥٢) المرجع المذكور ص ٢٠- ٢٢ لقد كتب أورتى العديد من مسرحيات الظروف أو العادات حول موضوعات خاصة بتراجم قديسى إقليم فالنسيا.

انظر Vicente Ximeno, Escritores del reino de Valencia( Valencia, 1747-49)

(٥٢) الأب خوان دى ماريانا، مثلاً ينصح فى :

Tratado contra los juegos publicos(Cap. 16)

بعدم إقامة تمثيليات أو ألعاب حرصًا على شرف القديسيين في أعيادهم ومواكبهم. ومن المنيز وجود ملزمة منفردة حول " ما يجب على مؤلفى المسرحيات وفرقهم أن يحافظوا عليه" ، حيث ينبه الى أن القصص اللاهوتية التى تقدم " وإن كان من الأفضل أن تكون قليلة أو غير موجودة علـى الإطلاق" فإنه يجب ألا يتجاوز الخيال الموجود بها الحقيقة حيث كأن تنسب معجزات وأحداث قديس الى قديس آخر. يوجد هذا النص فى مكتبة Hispanic Society

(٥٤) يؤكد كيبيدو فى رواية «النصاب» El Buscon الكتاب الثالث ، الفصل التاسع لا يوجد ممثل إلا ويقدم مسرحية مسلمين ومسيحيين. وحول التمثيلات خارج عواصم الأقاليم انظر

N. Salomon, " Sur le represetations theatrales dans les pueblos des provinces de Madrid et Toledo ( 1589-1640" BH.LXII

(٥٥) تم حديثًا جمع بيانات ومراجع حول هذا الموضوع

انظر Varey y Shergold, " Datos historicos sobre los primeros teatros de Madrid" BH,LX, (1958),73 -95 y LXII (1960), 163 - 190, 286-325.

انظر بصورة خاصة LXII,286

(٥٦) على الأقل هذا هو الرأى الذى أعلنه خوبيانوس Jovellanos فى :

Memoria sobre los espectaculos y diversiones publicas en Espana

(٥٧) عالجتُ هذا الموضوع فى كتاب El Moro de Granada, pp. 153-157.

(٥٨) حدثت هذه الأعياد فى قرية الحاورين (ملقة ) عام ١٧٦٠م وذلك للاحتفال بتتويج الملك كارلوس الثالث . انظر

Guastavino Gallent, pp. 125-137.

إن المضمون التفصيلى لهذه المسرحية الموجود فى هذه الدراسة يسمح لنا بأن نؤكد أن مصدره هو كتاب «الحروب الأهلية في غرناطة» لخينيس بيريث دى إيتا، حيث استفاد من أحداث الافتراء على الملكة المسلمة ومقتل أبناء سراج .

أما Pérez Clotet, loc. Cit. فيذكر احتفال آخر فى اندلوثيا تم عام ١٧٥٨م .

(٥٩) Salva, pp. 29 - 30 y 77-79 . Francisco Figueras Pacheco, Los antiguos gremios de la ciudad de Alicante ( Alicante, 1958), pp. 98 -101.

(٦٠) Salva, pp. 80 -82 y 87 - 90. Salvador Carreres Zacares, Ensayo de una bibliografia de fiestas celebradas en Valencia y su antiguo reino ( Valencia, 1925), Francisco de A. Carreras y de Calatayud, Las fiestas valencianas y su expresion poética ( Valencia, 1949) . Antonio Pérez Gomez, Fiestas reales en Murcia en el siglo XVIII ( Murcia, 1959).

(٦١) Salva, pp. 76 - 77 y 83 - 83.

توجد وثائق تعود إلى عام ١٧٨٣حول آخر احتفال أقيم فى أليكانت ، وذلك تبعًا لما يذكره فيغيراس .

# الفصل الثانى
# احتفال "المسلمين والمسيحيين"
# والقضية الموريسكية
# فى إسبانيا فى عهد الأوستريين
# (١٩٨٧م)

إن هدف هذه المحاضرة هو تقديم بعض الأساليب للاقتراب من موضوع كيفية ظهوراحتفالات المسلمين والمسيحيين فى إسبانيا فى عهد الأوستريين . ولكن ربما يجب أن نبدأ بالتذكير ببيان ماهية بنية هذه التمثيلية الشعبية فى تلك الأيام فى الأقاليم ، التى أصبح إقامة الاحتفال فيها أمرًا تقليديًا ويمكن اعتباره متأصلا فيها بصورة قوية[١].إنها عبارة عن تمثيلية تتكون من جزأين متوازيين ومتتاليين وفيها يتواجه فريقان يرمزان للماضى المسيحى والإسلامى فى البداية بصورة شفوية ثم بعد ذلك فى معركة صورية، ويبدأ كل جزء من الاثنين بما يعرف (بالدخول) أو إلقاء عبارات الافتخار، وفيه تحشد كل العناصر التى ستلعب دورًا فى التمثيلية، ثم بعد ذلك يأتى(التحدى)، والذى يعرف من وجهة نظراصطلاحية بـ (السفارة)، ويستخدم هذا المشهد كمدخل للمعركة والتى يمكن أن يتم تنفيذها بشكل صورى من خلال عملية تقديم لرقصة تقليدية، وذلك كما يحدث فى إقليم أراغون الأعلى، وكذلك يمكن أن يتم تقديم هذا المشهد الثانى بطريقة متباينة وتلقائية حتى يصل إلى النهاية المتوقعة. فى النهاية ينتصر الفريق الذى دعا للتحدى، وهو دور يكون من نصيب المسلمين فى اليوم الأول وفى اليوم الثانى يكون من نصيب المسيحيين، وبالتالى يكونون هم المنتصرين فى النهاية.إن مصطلح (النصر) لا يعنى فقط النصر، وإنما أيضًا المشهد الذى يتم فيه التعبير بصورة واضحة بأن العدو قد تم تدميره أو وقع فى الأسر ، وهو ما يمثل تحقيق ذلك النصر. عن الحالة الأولى يوجد مثال المنظر التقليدى لطابور الكومبارس والذى فيه

يرفع كل محتفل مسيحى وجهًا مستعاراً يمثل مسلما قد قطعت رأسه، وهى لوحة بلا شك مستوحاة من الموضوع الفروسى والذى يعود فيه البطل وقد حمل رأس العدو على رأس حربته(٢)، وتعميد المسلمين يمثل اللوحة الأخيرة للاحتفال ويشير إلى الانتصار الروحى .

واليوم يتميز هذا الاحتفال بصفة عامة بأنه يقام بصورة دورية، حيث إنه مازال يدخل ضمن إطار احتفالات قديس القرية أو المدينة، كذلك يمكن إضافة خصائص أخرى هامة، مثل عدم مشاركة فنيين محترفين، أو نقل الاحتفال إلى مكان عام ومفتوح، وقد توجد حالات استثنائية فى ذلك. بل ويمكن أن نقول إن الأحداث كثيرا ما تتجاوز المكان الذى تتم فيه الخطب حيث تنتقل إلى شوارع وميادين وأرصفة القرية التى تقام فيها المسرحية وتملؤها. بالإضافة إلى هذه الملامح العامة، يجب الإشارة إلى قابلية هذه التمثيلية الشعبية لاستقبال عناصر خارجية، حيث إنها تتقبل كل نوع ممكن من التوسعات، والتى يمكن أن تكون درامية أو راقصة أو فروسية أو بحرية أو خاصة بالألعاب النارية. وعملية التوزيع الموسيقى للبنية الأساسية للتحدى، والمواجهة والانتصار تقبل مستويات متعددة من التعبير، بدءًا من التعبيرات البسيطة حيث إن عناصر الجرى والحركة والإشارة تقول كل شىء ، وصولا إلى إلقاء نص قد يمثل مستوى ما من الثقافة. ومن الطبيعى فى السلسلة الأساسية للمشاهد الخاصة بالتحدى وتبادل الشتائم أن يكون هناك مزج بين أساليب مختلفة ، بل ولهجات مختلفة .

وأعتقد أننى أستطيع أن أؤكد أن ظاهرة القبول المستمر للتغيير والتحديث، بل وإعادة صياغة النصوص تمثل جزءًا من تراث المسلمين والمسيحيين، ولهذا، وباستثناء حالات معينة لا توجد لهذه النصوص أصول تراثه شفوية. وتتشابه الخطب المكتوبة فى الملازم بصورة كبيرة فيما بينها ، حيث إنها تأخذ كعناصر ثانوية قدراً كبيراً من الموضوعات، ومجموعة من الأساليب التى أصبحت ذات لغة قديمة، لكنها مازالت تستعمل فى بيئات معينة .

إن الإضافات لا تحل بالضرورة محل الأجزاء المكتوبة فى فترات سابقة، مع الأخذ فى الاعتبار أن مظهر القدم النسبى يمكن أن يكون مزيفًا، لأن عمليات المعالجة التى

خضعت لها هذه النصوص - وبخاصة فى القرن التاسع عشر- قد أدخل فى بعض النصوص مقاطع لمسرحيات مسلمين ومسيحيين تمثل عصر الباروك المتأخر(٣).

نلاحظ أن بيليوغرافيا الاحتفالات الإسبانية للمسلمين والمسيحيين غنية فى أوصافها، ولكنها فقيرة جداً فيما يتعلق بأشكال التمثيل، كذلك لا يتوفر الكثير من الدراسات التاريخية العامة غيرالمتعلقة بقرية أو إقليم محدد. ولقد نبه كل الذين بحثوا فى هذا المجال إلى وجود اعتقاد تقريبًا فى القرى والمدن التى يقام فيها الاحتفال بأن لهذا الأمر أصلاً محلياً .

إن التراث عادة يربط بين إقامة الاحتفال وحدث قد وقع على مقربة من المكان خلال العصورالوسطى أو القرن السادس عشر وحوله توجد أخبار أو وثائق تعود لتلك الفترة. وبغض النظرعن الاعتبارات النقدية الأخرى، فإن نفس التناسق النسبى الذى يميزالاحتفال فى كل منطقة من المناطق التى ظهر فيها يقلل من تصديق أى افتراض ينسب لحدث معين فى التاريخ المحلى بدء عادة إقامة معارك صورية للمسلمين والمسيحيين فى قرية محددة ، وذلك إذا استثنينا عامل التقليد .

ومع ذلك فإن الأهمية التى تعطى لهذا العنصر الخاص بإحياء ذكرى ونفس طبيعة تلك الأحداث، كونها حقيقية أو غير حقيقية، والتى يحاول الناس إحياء ذكراها، يمكن أن تقول لنا الكثير عن الدوافع التى - فى لحظة تاريخية محددة - أدت إلى تأليف وتقديم بنية مثل التى تقام فى القصور مستوحاة من العملية التاريخية للفتح وحرب الاسترداد. وبغض النظرعن مدى مصداقية أو واقعية الحدث الذى يتم تذكره، فمن المناسب أن تتوافر معلومات موثوق بها حول تاريخ ورعاة التمثيليات الأكثر قدمًا التى يمكن أن يتم توثيقها فى كل مكان من الأماكن التى تأصل فيها هذا الاحتفال . وحتى الآن فإن الأماكن التى تم فيها هذا النوع من الأبحاث هى أماكن معدودة.

وقد جمعت كارمن مونيوث رينيدو Carmen Munoz Renedo المعلومات المتاحة حول التمثيلية فى زوخار Zujar وذلك فى مقدمة طبعتها النقدية للنص، وقد قام السيد خوليو بيرينغير بارثيلو Julio Berenguer Barcelo بنفس الموضوع فى قرية الكوى Alcoy .

ويمراجعة الكتاب الممتاز الذى وضعه ويلهلم هونيبرباش Wilhelm Hoenerbach، يمكن الحصول على معلومات موثوق فيها حول التقدم الحادث فى الأبحاث التى تمت حول الاحتفالات حتى عام ١٩٧٥، سواء فيما يتعلق عن حالات فردية أو عن المنظر العام وتفسيره. ويعرض الأب سيمون سيرانو توضيحاً شيقًا حول التمثيلية المقدمة فى قرية كاوديتى Caudete (التابعة لاليكانتى) والتى سوف نتعرض لها فيما بعد. ومع كل هذا، فإننا نعرف القليل فقط عن كيف، ومتى ، ولماذا،تحول الاحتفال إلى شيء شبه رسمى. ولكى نصل إلى نتائج يجب أن يتوافر لدينا عدد أكبر من البيانات المؤكدة. وإن الحصول على هذه البيانات ليس أمرًا سهلاً. وإن من يبدأ هذه المهمة يجب أن يتبع توجيهات المؤرخين الذين يعرفون محتويات الأرشيفات البلدية والكنسية، وكذلك الخاصة بأضرحة القديسين ، ومنازل النبلاء . ومن الضرورى مراجعة دفاتر الحسابات وبالتحديد تلك الحسابات الخاصة بالجمعيات الدينية، على أن يتم التعامل عموماً مع كل نوع من الوثائق التى يمكن اليوم الرجوع إليها، سواء المتعلقة باحتفال عيد الجسد أو التمثيليات الدرامية للقرى[٤]، وهذان يمثلان قطاعين من الأبحاث يجب أن يكونا حاضرين أمام من يجرى دراسة حول أصل احتفالات " المسلمين والمسيحيين".

وإلى أن يتحقق ذلك ، ربما يمكن التقاط بعض البيانات المهمة من بيبليوغرافيا الاحتفال. وربما يكتسب أهمية كبيرة مقطع من كتاب" أعمال القائد ميغل لوكاس دى ايرانثو"[٥](*) (سالبًا ص ٥٢ ـ ٥٦) والذى فيه يصف أحداث ألعاب فروسية، أقيمت فى مدينة جيان (Jaen) فى الأحد الثانى لعيد الفصح عام ١٤٦٢ويمشاركة مائتى فارس ، نصف هؤلاء ظهروا فى ثياب موريسكية ولحى مصطنعة وأمامهم (موكب) يرمز للعبادة الإسلامية، ويظهر فيه محمد وهو يحمل القرآن وحوله أربعة فقهاء بعد هذا الدخول للمسلمين، يظهر رسولان يقدمان رسالة تحدٍ من ملك المغرب، يعد فيها أنه فى حالة هزيمته سيقدم فروض الولاء والطاعة كأحد رعايا القائد.

" وأن يعتنق المسيحية ويقبل التعميد فى النهر أو المكان الذى يجب أن يتم فيه ذلك". عندئذ تتم المسابقة الرياضية لألعاب الفروسية وتضاف إليها النهاية المتوقعة. بعد

(*) *Los Hechos del Condestable Miguel Lucas de Iranzo .*

ذلك يظهر الفارس الذى يمثل ملك المغرب وهو مجمل الرموز الإسلامية، ويعلن أنه نظراً لأن "إلهكم يساعدكم سواء فى ألعاب الفروسية أو المعارك" فإنه يعتقد أن " شريعتكم أفضل من شريعتنا "، وأنه وتابعيه من المسلمين يعرضون الارتداد عن دينهم ، وقرآنهم ورسولهم .

وتكون هذه الكلمات مصحوبة بحركة تشير إلى إلقاء الكتب على الأرض. بعد ذلك يمشون إلى عين مائية حيث يلقون محمداً - لا يبدو واضحًا إذا كانوا يلقون شخصًا حقيقيًا أو تمثالاً - وهناك أيضًا يسكب دورق من المياه إشارة إلى التعميد على رأس الملك الذى يتوجه مع الفرسان المسلمين حيث يقدمون علامات الولاء والطاعة للقائد. ويحدد المؤرخ مسار تنقل مكان أحداث المراحل المختلفة لذلك الاحتفال : فمن البديهى أن الدخول يتم فى شوارع المدينة، أما السفارة فتتم فى صالة القصر وفى حضورالسيدات، وألعاب الفروسية، التى تستمر لمدة ٣ ساعات، تحدث فى (ميدان سانتا ماريا)، أما منظر التعميد – والذى من البديهى أن يأخذ شكلاً أكثر شعبية – فيتم فى ميدان ماجدالينا، مصحوبًا بصيحات وهتافات. وفى النهاية، فإن الاحتفال ينتهى فى منزل القائد، ولكن ليس فى جو القصر الذى حدثت فيه السفارة، وإنما بحضور أعداد كبيرة من الرجال والأطفال الذين يشاركون فى تناول (الكثيرمن الفاكهة والخمر). وينقص هذا الوصف البنية ثنائية الأجزاء وربط ذلك بطقوس التقرب لقديس القرية - وذلك إذا ارتبط مع التقويم الدينى - حتى يمكن أن نرى فيه ( احتفال مسلمين ومسيحيين) كاملاً. لكن منظور الزمن يكون على عكس ذلك. إن السيد ميغل لوكاس دى ايرانثو كان مسئولاً عن حدود كانت تشهد دائمًا حرب عصابات ، وذلك عندما لا تكون فى حالة حرب مفتوحة مع مملكة غرناطة المسلمة. حيث يمثل هو نفسه، وغيره من المشاركين شكلاً مسرحيًا لنهاية يتلهفون عليها. ويقومون بذلك أمام جماهير مشتركة من المدجنين والمسيحيين، فى الوقت التى مازال يقبل فيها وجود رعايا مسلمين فى مملكة قشتالة المسيحية، وجوار مملكة غرناطة المسلمة المستقلة .

إن هيكل تمثيلية"المسلمين والمسيحيين" له شكل دعائى : فالتمثيلية بلا شك عبارة عن احتفال فروسى خاص بعصر النهضة، له جانب فخم وآخر شعبى ، لكن تم منحه

مضمونا يرمز للمعركة ، أو على الأقل يوضح الجدل الدائر بين اثنين من الأديان الثلاثة التى كانت تتعايش فى شبه الجزيرة .

وبعد الجزء الذى تم التعليق عليه لا نجد فى مجموعة احتفالات المسلمين والمسيحيين الخاصة بأدولف سالبا أى بابيستير أى نص حتى عام ١٥٣٣، وهو تاريخ خاص برواية أخذها خ. اليندا أى ميرا حول احتفال خاص بمدينة طليطلة، يقام بشكل فخم فى ثوكودوبير Zocodover وفيه أيضًا جزء قروى، يقدم بمشاركة بستانيين فى جبل صغير قريب من النهر(سالب ص٥٦ ـ ٥٧). فى هذه الحالة ليس له صلة مع تقويم الاحتفالات الدينية، وإنما هو عبارة عن أحد الاحتفالات الفخمة التى كان ملوك عصر النهضة يقيمونها فى ممالكهم ، لأن مناسبة ذلك الاحتفال كانت نزول الإمبراطور كارلوس الخامس فى برشلونة. واحتواء الاحتفال على الألعاب الفروسية والمعركة المصطنعة حول حصن مقام فى الميدان يجعله يسير على وتيرة خطة عامة تطبق فى كل الدول الأوروبية. وهناك احتفالات كثيرة خاصة بتلك الفترة أجريت حولها دراسات ، خاصة فى فرنسا، حيث قام جان جاكوت Jean Jacquot المتخصص فى كل الأشكال المسرحية ، بتوجيه وتنسيق هام من خلال الـ CNRS فى هذه المجال . ولم يتم إخراج إسبانيا من تلك الأطروحات مع أن الاحتمالات التى تقدمها هذه المادة العلمية ، ربما لم تنته بعد ويمكن أن يقيم مفاجآت جديدة . واليوم يمكن أن نؤكد أن فى أوروبا فى عصر النهضة ، وبدون أن تمثل شبه الجزيرة ( الايبيرية ) استثناءً فى ذلك ، كان الاحتفال المدنى الكبيريلعب دورًا كبيرًا يسمح بتشبيهه بدور وسائل الإعلام الاجتماعية الحالية. وقبل أن توجد الصحافة أو ربما فى بداياتها، فإن الطريقة لتوصيل رسالة سياسية للجميع، أو تعضيد عقيدة،أو إثارة مشاعر جماعية، أو توضيح دور الطبقات الاجتماعية المختلفة فى ممارسة الحكم كان يتم من خلال إقامة العرض الكبير . فى هذا الاحتفال تبدو الشخصيات والهيئات التى تمثل السلطة المدنية والكنسية كعناصر مكونة لكيان يتم تعظيمه. ويتم تقديم الحياة الجماعية بكاملها تبعًا لخطة تم التفكير فيها جيدًا ويتم رفع شأنها وتزيينها باستعراض فنى وفخم دقيق جدًا بحيث تُوضع علاقة يتم من خلالها الربط بين الألعاب والرقصات والأعمال الدرامية التى يتم تقديمها .

ومن خلال هذا يتم تعضيد القيم والمواقف التى يمكن أن تساهم فى الاستقرار فى المملكة. عندما تسند عملية تنظيم الحفل البلاطى إلى سلطات البلدية أو النقابات

فان التعبير عن موضوع له طابع سياسى يعتبر أمرًا طبيعيًا، حيث يمكن معالجة قضية جدلية من خلال عناصر مثل الديكورات وأقواس النصر والعربات الرمزية.

ومن بين الأمثلة الإسبانية التى كانت موضع دراسة يمكن أن نذكر الدخول فى طليطلة عام ١٥٦١لايسابل دى بالويس وذلك بمناسبة زفافها إلى فيليبى الثانى، وهو زواج يرمز إلى السلام بين إسبانيا وفرنسا والذى تم الوصول إليه فى معاهدة كاتو- كامبرسيس[٦] Cateau - Cambresis . كذلك تكتسب أهمية خاصة تلك الاحتفالات التى أقيمت فى سيغوبيا عام ١٦٢١ . وقد رأى جان لويس[٧] Jean Louis Flecniakoska فيها تأكيدًا على سلطة المدينة وثرائها البرجوازى ، وفسر الموكب ، الذى يمثل نسب العذراء تأكيدا على تفوق المسيحى القديم - والذى يعود نسبه الروحى إلى إسحاق- على المسلم أو الموريسكى، الذى تم طرده حديثًا وينتسب إلى إسماعيل .

وأعتقد أنه يمكن أن تكون هناك احتمالات أخرى، وإنى أتساءل: إذا كان ذلك الموكب لشخصيات من الكتاب المقدس تم إقامتها فى المركزالصناعى والتجارى التى كانت تمثله سيغوبيا،ألا يحمل ذلك رسالة بغض وتنديد، ضد لوائح نظافة الدم ؟. وفى إسبانيا خلال عهد الأوستريين، تحقق فى احتفالات عيد الجسد التوافق الواضح بين كل الوسائل الفنية والخاصة بالبلاط للتعبير عن عقيدة .

فى هذا المجال الذى قد توجد فيه وثائق كافية ، تستحق هذه الظاهرة أن تتم دراستها من خلال عملية تنفيذها المحددة داخل المجال البلاطى، وقد قام بذلك لوثيبتى روكس بالفعل، عندما أجرى دراسة عن احتفال مدينة إشبيلية بعيد الجسد عام ١٥٩٤م[٨]. ومن المناسب هنا أن نتمهل فى التعليق على ، العقائد والقيم، بل وعلى الاحتمالات السياسية والتوترات ذات الطابع الاجتماعى الخاصة بالاحتفالات الكبرى فى عصر النهضة .

فى النصف الثانى من القرن السادس عشر، واصلت إدارة البلاط تكرار تقديم لوحات التحدى والمعركة بين المسلمين والمسيحيين، لكن فى سياق مختلف جداً عن ذلك

الخاص بالاحتفالات التى أمر قائد قشتالى بإقامتها فى الحدود ضد غرناطة فى القرن الخامس عشر. بعد مائة عام تقريبًا، فإن دوقى ألكالا كانا يتسليان، وذلك عند انتقالهم من طاريفة Tarifa إلى الكلاء دى لوس غازوليس، باحتفال متنقل وفيه يخرج مسلمون مزيفون من القرى القريبة ويشتبكون مع رجاله (سالبًا ص ٦٠ ت ٦٢). ولم يحدث أى تغيير فى دور السيد أو دور الرعايا. ومع ذلك، فقد كانت تمثل استحضارا للماضى، حيث كان للفارس المسلم مكانة العدو النبيل، لكن ذكرى حرب الاسترداد كانت مصحوبة بالصدى القريب جدًا الخاص بثورة الموريسكيين التى كانت قد أُخمِدت لِلتو. فى قرية غويخار - وهى إحدى القرى التى شهدت معارك طاحنة - كان الاحتفال فى نهاية القرن السادس عشر له طابع إحياء ذكرى، وبالتحديد - كما يذكر مؤرخ غرناطة هنريكيت دى خوركيرا - كان يتم الاحتفال بالانتصارعلى المسلمين المتمردين[٩] . وعلى ما يبدو فإن التراث كان يتأقلم تبعًا لواقع جديد، وقد يتمثل تأثيره فى الحالة الأخيرة فى شكل تقديم حرب البشارات كجزء من حرب الاسترداد. ألم يكن هذا يفيد الذين كانوا يزعمون أن تلك المهمة تعتبر غير منتهية ما دامت توجد فى إسبانيا أقلية تمثل ذلك المحتل السابق؟. ومن ناحية أخرى ، عندما يعيدون إحياء ذكرى إسبانيا المسلمة القوية ، باستخدام أزياء فخمة وألعاب فروسية ، هل يمكن أن ينسوا إشارات معينة كان يفرضها الحاضر؟

والتاريخ الذى يقام فيه احتفال دوق الكلاء يوافق الفترة التى حدث فيه الاستيلاء على أمتعة وممتلكات الموريسكيين الغرناطيين وتحويل الكثير منهم إلى عبيد[١٠]. فى العقود التالية سيتم إعداد الأغنيات الشعبية الموريسكية الجميلة التى ستتركز بالفعل فى وصف أو استحضار الأزياء والزينات التى تشكل السمة الشخصية للشعب ذى الأصول المسلمة، حيث تكتسب هذه الأشياء قيمة جوهرية فى الشعر ، يمكن من خلالها عرض مشاعرهم .

إن تحليل هذا العنصر فى الأغنيات الشعبية الرومانثية الموريسكية سوف يبعد بنا عن المادة التى نعالجها، لكن يجب أن يتم إبراز التشابه بين الألعاب الفروسية على

الطريقة الموريسكية وذلك النوع الشعرى. فبالإضافة للمعالجة الأدبية لموضوعات خاصة بالمسلمين توجد بصورة بديهية رغبة طيبة فى إضفاء طابع معاصر للممارسات الفروسية للمسلمين من خلال المعركة الصورية التى تقدمها مسرحيات القصور. وبهذا الشكل ترتبط مجموعة من الأنشطة الفنية والحرفية لعب فيها المدجنون أولاً والموريسكيون من بعدهم دور الرواد والأساتذة. لكن هل يمكن أن تتلاءم هذه المشاركة فى هذا النشاط المكثف مع موقف اللامبالاة الكامل فيما يتعلق بمصير وحظ الموريسكيين؟ عندما أقام ماركيز مونديخار فى عام ١٦٠١م ومعه رجاله العظماء موكبًا ليليا بمناسبة ميلاد أميرة، كان من بينهم أربعون موريسكيا يسيرون على الأقدام ويلبسون ثياب المسلمين ومعهم الزينات والأعلام وكانوا يرقصون الثامبرا المنوعة منعًا باتًا. (سالبًا ص٧٥) ألا يعنى ذلك تبنيه لموقف معتدل بالنسبة للقضية الموريسكية؟ لقد كان موقفه يمثل امتداداً لتراث عائلة ميندوثا، وقد تم التعبير عنه فى عام ١٥٦٩م عندما ذهب الكونت تنديا إلى غرناطة لاستقبال دون خوان دى أوستريا وكان فى صحبته مائتا فارس، نصف هؤلاء وذلك تبعًا لراى مارمول كاربخال (يلبسون على الطريقة الموريسكية). فى هذه الظروف فإن هذا يساوى - تبعًا لما استخلصته دراسة حديثة - استفزازًا أو على الأقل اتخاذ موقف ضد الإجراءات التعسفية، التى عجلت بثورة كثير من موريسكيى غرناطة والتى جاء أخو الملك من أجل القضاء عليها[١١].

ومن البديهى أن هذه القضية الشائكة أحدثت توترات بين المتحولين الجدد للمسيحية وبين المسيحيين القدامى كما أنها تسببت فى توترات أيضًا داخل المجتمع الموريسكى نفسه وفى كل سكان إسبانيا.

وفى الوقت الحالى دُرس الأدب المعادى للمسيحيين الذى كتبه الفقهاء فى الخفاء[١٢]. لكن أيضًا نعرف من خلال شهادات كتّاب تلك الفترة مثل خنيث بيريث دى إيتا [١٣] وثيربانتس[١٤] وبيثنتى اسبنيل[١٥]،إن مسلمين آخرين كانوا يتوقعون أن يُقبلوا فى المجتمع الإسبانى فى المستوى الذى يناسبهم بدون إذلالهم. ومن ناحية أخرى فإن مجموعة الآراء التى عبرعنها كتّاب ومؤلفون إسبان وذلك حول المشكلة الموريسكية

كانت متباينه جدا. وداخل هذا الجو من الجدل فإن موكب الموريسكيين الأسرى الذى كان يقدم فى بعض الأحيان فى نهاية احتفال المسلمين والمسيحيين (سالبًا ص٥٥ - ٥٧، ٦٤، ٧٩) من الصعب أن يمكن تأمله بدون التفكير فى أن ذلك كان يشير بشكل ما إلى المتحولين الجدد إلى المسيحية. وهذا ربما يفسر طابع الازدواج والذى مازال يقدم به نموذج المسلم فى احتفالات المسلمين والمسيحيين، والذى تأصل بصورة خاصة فى الأقاليم التى كان بها تواجد موريسكى هام. فمن ناحية، نجد أنفسنا أمام الشكل السلبى للمسلم الذى يعكّر احتفالاً دينيًا، ومن ناحية أخرى ، يقدم لنا صورة الفارس المسلم النبيل المستمدة من التراث الشعرى أو القصة الموريسكية .

وما سبق يمثل طريقتين لتفسير الماضى الخاص بالعصورالوسطى، ولكن بلاشك ربما يكون متأثرًا بظروف حاضر إسبانيا فى القرن السادس عشر.

وقبل طرد الموريسكيين، كانت بعض القطاعات تفكر، كما أثبت ذلك فرانشيسكو ماركيت بيانوبيا(١٦) Francisco Marquez Villanueva ،أن العقائد الإسلامية التى كانت ما تزال تعيش فى الخفاء يجب أن تحارب بأدلة لاهوتية ، لكن أيضًا مع وضع حد للحرمان من الشرف الذى كان يخيم على حياة المسيحى الجديد . وبالنسبة لآخرين ، فإن مشكلة التعايش ليس لها حل ، وهذا هو الشعور التى تعكسه مظاهر التعارض - الموجودة بجوار مناظر أخرى إيجابية - فى احتفالات المسلمين والمسيحيين .

إن الهيكل - الذى يقدم فى القصور - للتمثيلية ربما وجد سندًا تعبيريًا فى نوع من الأغنيات الشعبية حول تحديات المسلمين تم تأليفها فى النصف الثانى من القرن السادس عشر، وذاعت فى شكل دواوين ، أو ملازم منفردة . المثال الواضح على ذلك هو القصيدة التى تحمل عنوان"مدينة سانتافى " وهو عبارة عن شعر شعبى ، وربما يكون مجموعة صغيرة من الشعر والذى فيه يتشابه المسلم الذى يدعو إلى التحدى وهو يجز فى ذيل فرسه لافتة عليها كلمات "تحيا ماريا" مع القشتالى الملكى . وينتصرعليه الفارس القشتالى ، وهو أقل منه من ناحية القوة الجسمية، ويعود من القتال حاملاً رأس المتحدى الفخورعلامة على النصر ومعه لافتة "تحيا ماريا" ملفوفة على رقبته . إن

هذه اللوحة الخاصة بالقصور ستحوز شهرة فى المسرح، لأن لوبى دى بيغا سوف ينهى بها مسرحيته المبكرة "أعمال غارثيلاسو دى لابيغا والمسلم طارفى" وسوف تعالج دراميا فيما بعد بصورة أكثر إتقانًا فى مسرحية "حصار مدينة سانتافى".

ولقد تم إعادة صياغة المسرحية الثانية تحت عنوان "انتصارطائر ماريا" و"غزو غرناطة" ، وتعتبرمثالاًمتميزًا لنوع من مسرحيات"المسلمين والمسيحيين" الذى يستخدم لإحياء ذكرى ما، وفيه يتم تبادل السباب وعبارات الفخر(١٧) بين الذين يجب أن يواجهوا بعضهم بعضًا بالسلاح .

كل هذا يبدو أنه يمثل مدحًا لأبناء المدينة المتنازع عليها، وقد ساهم هذا فى أن يتم اعتماد تقديم هذه المسرحية كجزء من الاحتفالات بذكرى فتحها حيث إن آخر منظر فيها يمثل تسليم المدينة .

إن الشعبية التى حققتها المسرحية كانت كبيرة ، واستمرت كثيرًا ، ومما يدل على ذلك أنه فى الفترة الرومانسية كان يتم إنشاد الأبيات الخاصة بمشهد "تحدى طارفى" فى جلسات أدبية ، وفى المسرحية التى كانت تقام فى الثانى من يناير، عيد الاستيلاء على المدينة، كان الجمهور يردد كما لو كان فرقة مصاحبة بيت الشعر الذى يقول" ومن يقتلك أيضًا، والذى به يرد الفارس القشتالى غارثيلاسو دى لابيغا الذى مازال طفلاً على سؤال المتحدى الذى يشير إلى لافتة "تحيا ماريا" "هل يوجد من يستطيع أن يستردها؟".

وكان هناك تشابه بين تقديم هذه المسرحية واحتفال المسلمين والمسيحيين ، سواء فيما يتعلق بمشاركة المشاهدين ،أوكيفية افتتاح أحداث العرض عندما يدخل الممثل الذى يقوم بدور طارفى الفناء ليعلن تحديه المشهور، وكذلك عندما يتقدم الشاب المنتصرراكبًا فرسه وهو يُظهر رأس المسلم واللافتة التى تم إنقاذها(١٨).

ولهذا ليس من الغريب – كما قيل سابقًا – أنه فى قرية ما تم إدخال هذا الجزء من مسرحية " انتصار..." إلى النص الخاص بالخُطَب .

إن مواجهة المسلم والمسيحى كانت نوعًا دراميًا يحوز قبول جمهور المتفرجين، ليس فقط خلال العصرالذهبى وإنما أيضًا فى الفترة النيوكلاسيكية والرومانسية . إن

المسرحيات التى كانت تشبع تلك الرغبة - حتى وإن كانت غير ذات قيمة أدبية - كانت تظل فترة طويلة على المسرح لأنها تقدم معارك ضخمة ، وفى نفس الوقت فشلت مسرحيات تناسب بصورة أكثر ذوق الأقلية المثقفة. وفى نفس الوقت بقيت على قيد الحياة المسرحيات القصيرة - مثل مسرحيات المدح .... وغيرها - وفيها تخلو المعركة الكلامية من عناصر كانت تعتبر ضرورية فى الأعمال ذات الفصول الثلاثة. وعادة يحدث فى مثل هذه الأحوال تناسق - مشابه لما تقدمه "السفارات" التى تُقدم فى الاحتفالات الحالية وتتناوب فيها المحتويات اللاهوتية مع الحوارات البسيطة. وعلى مستوى المسرحيات الموجودة فى الملازم يضاف إلى انتصار المسيحى بالسيف - الذى ينتهى بارتداد المسلم - حوار تمثيلى بين مسلم ومسيحى حول طهارة السيدة مريم وميلاد ابنها المقدس، وهو يمثل انتصاراً آخر فى المعركة الجدلية . وبلا شك فإنه توجد نقاط التقاء بين هذا النص والذى طبع ثلاث مرات ونص خطاب احتفال تم استخدامه حديثاً[١٩]. وتوجد مجموعة أعمال تعود إلى العصر الذهبى خاصة بإحياء ذكرى حرب الاسترداد. وفى هذه المجموعة تحدث مواجهة بين شخصيات رمزية - أو على الأقل لها قيمة رمزية واضحة - ويمكن أن تنتمى إلى مستوى ثقافى أعلى .

وعلى سبيل المثال فى مسرحية مدح تم تأليفها لإحياء الذكرى المئوية الرابعة للاستيلاء على بلنسيه، يتم إدخال شخصيتين تاريخيتين وأخرتين رمزيتين، تمثلان الإسلام والمسيحية بالإضافة إلى الشخصية التى ترمز إلى المدينة[٢٠]. ومن بين الأعمال الدينية لكالديرون مسرحية "دلو المودينا" التى تعالج أحداث استرداد مدريد، وتقدم نقاش له مستويات متعددة ، والذى - بغض النظرعن كل الفروق الممكنة - يمكن أن يقارن بمشهد المواجهة بين شخصيات لها مكانة اجتماعية مختلفة ، وهوما يحدث عادة فى "السفارات" . وفى أحد نصوص الاحتفال من الممكن أن يوجد صدى جدلى لحوارالصم الذى حدث على مدى القرن السادس عشر بين الفقهاء السريين والوعاظ المسيحيين المكلفين بتعليم الموريسكيين. حيث لا يتم فقط تبادل عبارات فخرواهانات وإنما أيضاً يمكن أن تظهر بقايا لجدل دينى، وذلك عندما يقدم المسلم أدلته. ولقد أشار ويلهلم هوينبرباتش أيضاً إلى وجود اتهام بعبادة الأصنام، والتى فى مرات كثيرة تم

توجيهها لعقيدة التثليث المسيحية من قبل الذين أبقوا بشكل سرى هذاالموقف الجدلى ضد هذه العقيدة حيًا بين الموريسكيين(٢١). ونظرًا لانتشار هذاالنوع من المسرحيات وطبيعته فإنه كان من الضرورى أن يقبل عناصرغريبة على التمثيلية الشعبية للمسلمين والمسيحيين، ولكن نظرًا لأن شرط الفصول الثلاثة كان يعتبر أمرًا ملزمًا فلم يكن ممكنا أن تتبنى التمثيلية تحت أى ظروف وبصورة صارمة البنية المتوازية للسفارات. وهذا لا يمنع أن عددًا كبيرًا من هذه الأعمال تمت كتابته لاحتفال مدنى ـ دينى، مثلما كان يحدث فى إسبانيا فى فترة حكم عائلة اوسترياس حيث كانت تقام احتفالات إحياء ذكرى انتصار منسوب لتدخل مريم العذراء أو قديس آخر.

فى مثل هذه الأحوال كان من المعتاد،أن تشتمل الأحداث بطريقة أو أخرى على انتصار للمسلمين متبوعٍ بالانتصارالمسيحى. وبهذه الطريقة فإن هذه المجموعة الدرامية كانت تقدم مصدرًا لم يتوقف منظمو تلك الاحتفالات عن الاستفادة منه. لكن هذا ليس عبارة عن عملية تبسيط للنص المثقف أو تعديله، وإنما هو عبارة عن نشاط متبادل بين النوع الخاص بمسرحيات القصور والإبداع الأدبى. فالاحتفال له قواعده وجمالياته التى يجب أن يأخذها فى اعتباره منْ يعيد الصياغة، لأن إسهامه سوف يكون جزءًا فى مجموعة أعمال إحياء الذكرى ، وسوف يتم تنوقه والحكم عليه من قبل الجمهورالذى يهتزبنغمة متوافقة عند سماع موعظة أو يتأمل منظر دخول أو يشاهد موكبا أو يحضر مسرحية . وبلاشك ، ففى مثل هذا الجو يريد المشاهدون أن تبرزالمسرحية عظمة الوطن الشاب، ويفرض لكل مناسبة موضوعات وأنواعًا معينة، تنسبها كتب تراجم القديسين للقرية أو المنطقة .

ومن بين أنواع أساطير التقديس المتعلقة بحرب الاسترداد التى يمكن أن تقبل المعالجة الدرامية، تعتبرأكثر الأعمال انتشارًا أو شهرة تلك التى تعالج تدخل تمثال العذراء الذى يظهر بصورة معجزة ويقدم حمايته للمسيحيين ويساهم فى نصرهم. وتعتبر مسرحية"الإلهية المنتصرة" للوبى دى بيغا مثلاً مبكرًا، يركز على هذا الموضوع الخاص بتراجم القديسين ، وكذلك تضحية البطل الحدودى، عابد العذراء والخير الذى

يناله فى النهاية لتقديسه للعذراء . فى هذه الحالة يوجد التمثال فى حوزة أسير يلقن تعاليم المسيحية لطفل مسلم ، مما يؤجج نيران الغضب فى قلب والد الطفل، ويستعد لحرق التمثال. يقوم البطل المسيحى بمنعه مضحيًا بحريته. ابتداء من هذه اللحظة تتتابع المعجزات التى تؤدى إلى منح النصر للمسيحيين وإيقاظ الرغبة فى التحول للمسيحية لدى المسلمين، حتى تصل إلى ذروتها النهائية ، حيث يكون تأثير الألعاب النارية شبيهًا باللحظة التى يظهر فيها القديس خورخى مقررًا نهاية المعركة فى صالح المسيحيين وذلك فى الاحتفال الحالى للمسلمين والمسيحيين الذى يقام فى قرية الكوى. ويبدو أن مسرحية لوبى قد كتبت لمدح تخصيص كنيسة، تابعة لحصن تشينكاى Chincaya لتقديس السيدة العذراء فى مقاطعة مورون Moron التابعة لإشبيلية .

إن الطريقة الساذجة جدًا التى تحل بها المعركة لصالح الفريق المسيحى كانت محل انتقاد من خوسيه ف. مونتسينوس[٢٢]، وبلاشك فإن الانتقاد يمكن أن يوجه إلى الكثير من المسرحيات الأخرى التابعة لهذا النموذج . وعلى الرغم من هذا، فإن كبارالشعراء المسرحيين كانوا يضعون فى مسرحياتهم سمة ما تمنع من تفسير هذا الأمر كنوع من المعارضة التى تقسم الأفراد إلى طيبين وأشرار وذلك لتفسير الازدواجية التى تميز الشخصيات، وهذا ما حدث فى الاحتفالات فى مرات ليست بالقليلة .

من المهم الإشارة إلى أنه من بين مؤلفى مسرح مجموعة كالديرون والذين من بعدهم، هناك من كتب نوعًا من المسرحيات التى تحتوى، بصورة مباشرة أو بالإشارة، على عملية الفتح وحرب الاسترداد لمدينة ويركزون ذلك على التمثال. وتوجدهذه البنية مصاغة فى الأعمال التى تشبه المسرحيات القديمة ، وتتناول ظهورعذراء غوادالوبى : ففيها يتم تقديم عملية إخفائها مع بقايا القديس فولخينثيو وذلك بعد موقعة جواداليتى ، وذلك للانتقال مباشرة إلى المشهد الذى يمثل الراعى[٢٣] وهو يجدها بصورة معجزة . وفى مجال التمثيلية الشعبية ، أُعدّت المسرحية الشعرية المكتوبة عام ١٥٨٨م خصيصا لاحتفال عذراء دى لاغراثيا، الذى أقيم فى كاوديتى ، وعالجت أسطورة مشابهة والتى

بقيت حتى اليوم من خلال العديد من الصياغات الجديدة[٢٤]. ومن المسرحيات التى تتبنى هذا النوع من المواضيع تبرزمسرحية "أصل وضياع واسترداد عذراء الساغراريو" لكالديرون لأنها توازن بين عناصر التدين والرغبة فى إحياء حرب الاسترداد ومدح شجاعة مدينة طليطلة. وتمثل هذا الاتجاه أعمال ذات قيمة أقل مثل" قديسة مدريد" " سيدتنا لاتوشا" لفرانشيسكو روخاس ثوريا أو"عذراء الفوينتيثيلا"التى كتبها ثلاثة مؤلفين مدحًا لمدينة سيغوبيا . [٢٥]

واستمراتجاه الأعمال المسرحية التذكارية حتى وصل إلى المسارح الرومانسية وبدون أن يمثل عائقًا أمام شعبيته معارضة المثقفين على مدى القرن الثامن عشر.

ومن المعروف أن أعضاء فرق التمثيل كانوا يمثلون فى القرى عندما تقام احتفالات قديس القرية. وبالتحديد فإن مسرحية بعنوان"سيدتنا عذراء الساغراريو"والتى هى صياغة لنفس مسرحية كالديرون ، تم تقديمها فى ايسكيبياس عام ١٦٢٩م [٢٦]. ومن المحتمل جداً أن يحوز هذا النموذج الدرامى إعجاب جمهور القرى. وعلى كل حال، فقد صاغها كتّاب صغار، يهتمون بالأشكال الشعبية للتدين وكذلك للحماس للقرية. وقد يحدث فى بعض الأحيان ألا تحدث فى المسرحية سرقة أو إخفاء واسترداد تمثال ، بل يحدث ذلك مع صور مقدسة .

ومع أن كلاً من الاتجاه الخاص بمسرحيات القصور والآخر الدرامى اللذان قدما أشكالاً مسرحية تعالج الأسرارالمقدسة والأصل الأسطورى لتمثيلية المسلمين والمسيحيين لا يقبلان من الناحية الجوهرية الانتماء لوحدة واحدة فإن المزج الموضوعى يعتبر أمراً ممكنًا بسبب الاحساس العام من أن إسبانيا قد تولت رسالة حماية الديانة الكاثوليكية .

ظهرت حينئذ أساطير مثل الأساطيرالخاصة بمعجزة الأجزاء الجسدية لداروكا، والتى لم يتوقف تقديمها على خشبة المسرح[٢٧]. ومثال مشابه حدث فيما يتعلق بذكرى هجوم القراصنة على توريلانكا فى نهاية القرن الرابع عشر. وفى مواكب عيد الجسد فى فالنسيا أُستخدمت عربة نقابة صانعى الجلود والتى – كما يقول التراث – كانت سببًا فى إنقاذ صوراً مقدسة فى القرنين السابع والثامن عشر، وذلك لاستحضار

ذكرى هذه الموقعة من خلال شخصيات تمثيلية، بل واستخدمت نفس العربة كمسرح لتمثيل صامت أو مسرحيات تحيي ذكرى هذا الحدث الأسطوري، حيث أن المسيحيين كانت معهم معجزة مساعدة ، حيث قاتل أسدٌ في صفوفهم (سالبًا ص٨٦ ـ ٩٠). ولم تتوقف عملية إضافة هذا المشهد من تمثيلية " المسلمين والمسيحيين" إلى المسرحيات [٢٨]. وبهذا يثبت، مرة أخرى ، التأثير المتبادل بين النوعين الخاصين بمسرحيات القصور والدرامي وبدون ذلك لا يمكن تصور تطور نصوص الاحتفالات في شكلها الحالي . وفي أمريكا الجنوبية ، نظم المبشرون تمثيليات المسلمين والمسيحيين على مستوى كبير وصغير، حيث كانت تقوم بدور تعليمي وتبشيري [٢٩].

ومن الشائع في إسبانيا وأمريكا أن يتضمن الاحتفال شعيرة تسمى سلب المسلم وهي ذات طابع تبشيري بديهي ، وقد لفت الانتباه حول أهميتها ج بيوتل[٣٠] . في هذا الموقف الذي يسبق التعميد، يعلن المسلم بوضوح تركه لعقائده السابقة والملابس التي ترمز إليها. وعلى الرغم من أن عملية تعليم الهنود الشعائر المسيحية كانت ذات مصاعب مختلفة جداً عن تعليم الموريسكيين نفس الشعائر ، فإن الدافع التبشيري في الحالة الأولى يبين إمكانية أن يرى الناس في نهاية موقعة حربية بين قوتين تمثلان دينهما دليلا على القيمة الكبيرة للمنتصرين أو صدق إيمانهم . ومن ناحية أخرى ، فإن التمثيلات الشعبية تنزلق ـ بسهولة نحو مواقف ساذجة . حيث تظهر الملائكة والشياطين في العديد من المناسبات ، بما في ذلك احتفال عيد الجسد الذي تم في مدريد في العصر الرومانسي[٣١]. وكما لاحظت كارمن مونيوث رينيدو[٣٢]، أن شخصية الشيطان لعبت دور زعيم المسلمين وظهرت في تمثيلية زوخار. ومن ناحية أخرى يُبرز هوينرباتش تعظيم المسيحي كنموذج للإسباني المقاتل [٣٣]. وفي الوقت الحالي ينتهي احتفال قرية بيينا بتدمير رأس كبيرتدعى محمد، ويرى الانثروبولوجي لوثيلي أرمسترونج[٣٤] ،أن سكان هذه القرية يربطون هذا العمل بنبي الإسلام بشكل غامض لأنهم يرون أن الرأس يمكن أن ترتبط بصورة أكبر مع شخصية ملك الكرنفال .

وتشير محاضرة شيقة في مؤتمر حول احتفالات المسلمين والمسيحيين أن هذا التراث ، بدلاً من أن يعكس العقلية الإسبانية في العصور الوسطى ، فإنه يترجم توترات الفترات التالية [٣٥].

ويبدو هذا صحيحًا جداً، وأنا أضيف أن احتفال المسلمين والمسيحيين كعرض وكعمل مسرحى لا يمكن فصله عن "صورة الشقاق"، وأن مفهوم" عصر الصراع " الذى أطلقه أمريكو كاسترو يساعد على هذا الفهم. إن الجماهير التى تخلّد الاحتفال، وتتبنى الأصل المزدوج لماضيها، لا تحله بمنطق التصالح، ولكن ببديل الغزو، وسنة بعد سنة يتكرر التصوير المجازى للمواجهة، كما لو كانت تحافظ على سر لجوهر إسبانيا. وبالاستناد إلى عدد كبير من خطب الاحتفال، يمكن الاعتراض بأن العملية التاريخية التى يتم إعادة تكوينها ليست عبارة عن خلاف محلى، وإنما غزو من قبل عدو خارجى يُطرد فى النهاية. ولكن بنفس الطريقة يكون من الممكن تقديم نصوص أخرى تبين أن المسلم المتأصل فى شبه الجزيرة يعتبر خصماً، ولكن ليس أجنبيًا. واعتقد أن هذا هو إحساس أولئك الذين يبقون على تقليد المسلمين والمسيحيين، وبصورة خاصة فى قرى مثل الكوى، حيث إن الانتماء لأحد فريقى الكومبارس يجعل التمثيل يستمر على مدى العام.

وباختصار، فإن التسمية الثنائية "مسلمين ومسيحيين" يكسب مصطلح "مسلم" محتوى دلاليًا معقداً، جزء منه موروث من الأزمنة التى كانت فيها الأقلية الموريسكية تحافظ على درجة معينة من الصلة بالعالم الإسلامى، وكانت هدفًا لسياسة غامضة تقوم على الجذب والرفض. إن الصورة التى تقدم فى مسرحيات القصورالتى تمثل فنًا سريع الزوال وتشمل خصومًا يمثلون الشريعتين والدينين والثقافتين اللتين سادتا فى العصور الوسطى الإسبانية تطورت وكان لها تقلباتها الإقليمية والطارئة. تصل إلينا اليوم متغيرة، وذلك لعوامل كثيرة منها أثرالعصور الوسطى الرومانسية وما حملته من اعتبار الشرق مصدراً لإلهامها. ولكن ربما يستطيع البحث التاريخى الوصول - فى يوم من الأيام - للعصب الذى يربط احتفال المسلمين والمسيحيين مع الوعى بالانتماء لشخصية جماعية ورفضها.

# الهوامش

(١) ألخّص فى هذه الفقرات الأولى المعلومات الموجودة فى المرجع الذى سيذكر فيما بعد مع تجاهل الفروق التى توجد بين الأقاليم فى هذه النقطة :

Aspectos folkloricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en Espana", PMLA, LXXVIII ( 1963 ) " christians and moors in spain: history , religion, theatre" , cultures ( Unesco press) , III: Festivals and Carnivals: the major traditions, num. 1 ( 1976), pp. 87 - 116 .

وقد تبنت كارمن مونيوث رينيدو الجزء الأساسى من الاراء المعروضة فى العمل الأول من تلك الأعمال وذلك فى مقدمة طبعتها النقدية لـ:

La representaciin de moros y cristianos de Zujar: cautiverio y rescate de N. S. de la Cabeza de Zujar ( Madrid, C.S.I.C, 1972). Pp. 477- 491 de " Aspectos" y pp. 6-18 de Zujar . .

وقد تعمق السيد ويليهام هونيبراباش بصورة موفقة فى تحليله فى

Wilhelm Hoenerbach Studien zum Mauren und Christen Festpiel in Andalusien, Biertrage sur Sprach und kulturgeschichte des Orients, Band 24 ( Walldorf - Hessen, 1975).

يحتوى هذا الكتاب على قائمة الاحتفالات التى توجد حولها معلومات تاريخية وقائمة أخرى عن الاحتفالات المعاصرة. كذلك يوجد تقويم مختصر عرضه خواكين بارثيلو بيردو فى

Joaquin Barcelo Verdu, , Santiago y la Fiesta de moros y cristianos ( Alicante, 1972)

بالإضافة إلى مقال يؤكد فيه السيد خواكين على جدارة الحوارى يعقوب، وذلك فى صورته الخاصة بسانتياغو « قاتل المسلمين »، كقديس خاص بهذا النوع من الاحتفالات حتى عام ١٦١٨م.

كذلك كان إسهام خوان أماديس هاما وذلك فى

Joan Amades, " Las danzas de Moros y Cristianos , Etnologia Valenciana , num . 4 ( Valencia, 1966)

كذلك يوجد موجز للموضوع وتوجيهات خاصة بدراسته فى

Guillermo Guastavino Gallent, Las fiestas de moros y cristianos y su problematica ( Madrid C.S.I.C.).

وقد أخذ السيد/ ديمتريو ى. بريست مارثيين فى انطباعه هذا الطرح فى

Demetrio E. Brisset Martin, " la toma del castillo: analisis de las escaramuzas de moros y cristianos de Granada", Antropologia Cultural de Andalucia, ed. S. Rodriguez Becerra( Sevilla, Instituto de Cultura Andaluza, 1984) pp. 481-487.

ومن خلال رؤى متعددة قام بعرض ظاهرة الاحتفالات المشاركون فى المؤتمر التالى

El Primer Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos ..( Villena, 1974) ( Alicante, Caja de Ahorros Provincial, 1976), 2 vols.

أما خيسيلا بيوتلر فتعالج الاحتفالات الإسبانية وما تفرع عنها باتقان واضح وإن كان مقالها فى الأصل يتركز حول التمثيلية المكسيكية فى

Gisela Beutler, Le historia de Fernando y Alamar: Contribucion al estudio de las danzas de moros y cristianos en Puebla ( México) ( El proyecto México de la Fundacion Alemana para la Investigacion Cientifica, ed. Wilhelm Lauer, XIX)(Suttgart, Steiner Verlag Wiesbaden, 1984)

ومن بين الكتب التى عالجت الموضوع على مستوى قرية يستحق الذكر كتاب Julio Berenguer Barcelo, Historia de los moros y cristianos de Alcoy ( Alcoy, 1974)

حيث يحتوى على قائمة مراجع موسعة ، تتكامل مع قائمة بيوتلر. أما فى القسم الخاص بالمراجع الموجود فى RDTP فتوجد الإسهامات الجديدة الخاصة بالموضوع.

(٢) يحمل فارسان من الفريق المسيحى فى أيديهم وجوها تمثل رجالا نوى لحى وذلك فى الرسم الخاص ب

La fete d Alcoy" de Gustave Dore, en Charles Davailier, Voyage en Espagne, " le Tuor d Monde, 1867 - 1873, ed. Fascimil ( Valencia, Soler, 1974) , cap " D Alcoy a Orihuela".

(٣) فى نهاية القرن التاسع عشر لاحظ العلامة الغرناطى فرانشيسكو دى باولا فى طبعته Triunfo del Ave Maria التشابه بين هذه المسرحية وتمثيلية المسلمين والمسيحيين فى ثوخار. وقد ذكرت ذلك كارمن مونيوث رينيدو ص٤٢ . أيضًا فى بيناموكار (ملقة) كان ينشد المقطع الخاص بتحدى طارفى فى El Triunfo de Ave Maria

انظر -" Aspectos " , p. 480. Hoenerbach, pp. 39, 42, 53-54, 60 - 61, 66 - 66 y 74 76.حيث يتم الاشارة فى هذا المرجع إلى أوجه التشابه المهمة للحدث الدرامى بين هذه المسرحية والنصوص التى تستعمل حاليًا فى الديرى ومونتخيكار وهى قرى تابعة لمحافظة غرناطة بالإضافة إلى بيناموكار. كذلك ينبه إلى أن المسرحية ذات الفصول الثلاثة

Nuestra Senora del Mar y Conquista de Almeria de J.A. de Benavides قد تم استخدامها عام ١٧١١م كنص لاحتفال أقيم فى كاربونيراس (المرية) حيث مازالت تقدم تمثيلية المسلمين والمسيحيين وإن لم يكن بنفس النص . وأخيرا تلاحظ خيسيلا بيوتلر فى ص٢١٤ أن بعض أبيات القصيدة الشعبية حول سبب الانتصار تظهر فى تمثيلية قرية بوبيلا .

(٤) أقصد أبحاث مثل المذكورة فى الملاحظات ٢، ٢٦، وكذلك

Francis George Very, The Spanish Corpus Christi Procession: a Literary and Folkloric Study ( Valencia, 1962)

ومجموعة الوثائق التى جمعها

Norman D. Shergold y J.E. Varey en Estudios y Documentos , desde Los autos sacramentales en Madrid en la epoca de Calderon ( 1637 - 1681 ) ( Madrid 1961) y Fuentes para la historia del teatro en Espana , vols. III-VI( Londres, Tamesis, 1970-1974)

(٥) عند ذكر كلمة « Salva» فى النص فإننى أشير إلى:

Adolf Salva I Ballester, Bosqueig historic I bibliografic de les festes de moros I cristians ( Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1958)

كما توجد الدراسة النقدية التالية

Los hechos del Condestable don Miguel Lucas de Iranzo de Juan de Mata Carriazo ( Madrid, Espasa Calpe, 1940)

(٦) انظر

C. A. Marsden " Entrees e fetes espagnoles au XVI siecle" Les fetes de la Renaissance, ed. J. Jacqot. 3 vols. ( Paris, 1956 - 1975), vol. II, pp. 389 - 411 y J. E. Varey. "Les spectacles pyrotechinques en Espagne (XVI - XVII siecles )" , vol. III, pp. 619 - 633.

(٧) انظر " Fetes solennelles du transfert de la Vierage de la Fuencisla " Fetes de la Renaissance, vol. II, pp. 485 - 504.

(٨) انظر " La Fete du Saint Sacrement a Seville en 1594: essai de definition de ne lecture des formes, Fetes de la Renaissance , vol. III, pp. 461 - 484. Vicente Lleo Canal, Arte y Espectaculo : La Fiesta del Corpus Christi en la Sevilla de los siglos XVIXVII ( Sevilla, Diputacion provincial, 1975)

(٩) انظر Anales de Granada, ed. A. Martin Ocete ( Granada, 1934), Vol. I, p. 115.

(١٠) التشابه بين الأشياء التى تمت مصادرتها من المورسكيين والثياب والجواهر الموصوفة فى القصص والأشعار الشعبية المورسكية أشار اليه

Juan Martinez Ruiz " La indumentaria de los moriscos segun Pérez de Hita y los documentos de la Alhambra ", Cuadernos de la Alhambra, num. 3 ( 1967), pp. 55 - 124 , Inventarios de bienes moriscos del reino de Granada ( siglo XVI) : Linguistica y Civilizacion ( Madrid, CSIC, 1972)

وانظر أيضًا Carrasco, " Les Fetes equestres dans Les Guerras Civiles de Grenade de Pérez de Hita" , Fetes de la Renaissance, vol. III, pp. 299-312.

وعلى الرغم من أن عملية مصادرة الثروات كنتيجة لدعوى قضائية كان يتم فى تواريخ سابقة، فإن تمرد عام ١٥٦٨م كان سببًا فى حدوث أكبر عدد من أعمال المصادرات، والتى توجد حولها مستندات كثيرة فى أرشيف قصر الحمرا وكان أساسًا لدراسة خوان مارتينث رويث المذكورة. أما النفى الإجبارى فقد حدث فى الفترة من نوفمبر عام ١٥٧٠م إلى ربيع عام ١٥٧١، وهو العام الخاص بالوصف الموجود فى الاحتفال الذى تعلق عليه . وخلال الحرب وفى العقاب الذى أعقب الثورة تم بيع الكثير من الموريسكيين كعبيد. انظر

Nicolas Cabrilllana, "Esclavos moriscos en la Almeria del siglo XVI" , Al-Andaluz, XV ( 1975), pp. 53-128.

وعلى الرغم من أن الأبحاث حول الموريسكيين قد تطورت وتقدمت بصورة ملحوظة فى السنوات الأخيرة، فإن مجموع دراسات خوليو كارو باروخا مازالت نتائج مقبولة وسليمة.

Julio Caro Baroja. Los moriscos del reino de Granada ( 1957), 2a. ed. ( Madrid, Istmo, 1976) y Antonio Dominguez Ortiz y Bernard Vincent. Historia de los moriscos (Madrid, Revista de Occidente, 1978)

(١١) Joseph Perez, " Letrados et seigners" les morisques et leur temps. Table Ronde Internationale, 4 a 7 de julio 1981. Montpellier ) Paris, CNRS. 1983), pp. 235 - 244.

(١٢) يعتبر مرجعا أساسيًا بالنسبة للموضوع ما يلى:

Louis Cardillac, Morisqes et chretiens: Un affrontment polemique ( 1492 0 1640 ) (Paris, Klinckiesck, 1977)

(١٣) انظر Carrasco, " Perez de Hita frente al problema morisco" , Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas ( 1971)( Salamanca, 1982 ) , Vol. I pp. 269 - 281, y " El trasfondo social de la novela morisca del siglo XVI" DICENDA, num. 2. Pp. 43-56.

انظر أيضًا الدراسات المذكورة فى الملاحظات رقم ١٤ و ١٦ الخاصة بماركيث بيانويبا وانظر كذلك :

Luce Lopez-Baralt. Huellas del Islam en la Literatura Espanola: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo( Madrid, Hiperion, 1985), Cap. VII, pp. 149 - 180 .

(١٤) من وجهة نظرى فإن البحث الأساسى لتوضيح موقف ثيربانتس بالنسبة للمشكلة الموريسكية هو دراسة فرانشيسكو ماركيث بيانويبا.

Francisco Marquez Villanueva, "El morisco Ricote y la hispana razon de estado " . Personajes y temas del Quijote ( Madrid, Taurus, 1975), pp. 229 -335.

(١٥) انظر المراجع التالية

Adrian G. Montoro. " Libertad Cristiana: relectura de Marcos de Obregon". Modem language Notes. XCI ( 1976), pp. 213 - 230: Marquez Villanueva, " La cripthistoria

morisca. Cuadernos Hispanoamericanos, num. 390( diciembre) pp. 517 - 534 ( sobre espinel pp. 525 0 526) , y Carrasco " Reflejos de la vida de los moriscos en la novela picaresca", Estudios dedicados al profesor D. Angel Ferrari Nunez ( Madrid , Universidad Complutense, 1984), vol. I, pp. 183 - 223. Sobre espinel, ,pp. 204 - 216.

(١٦) " El morisco Ricote" y " El problema historiografico de los moriscos ", Bulletin Hispanice, LXXXVI (1984), pp. 61-135.

(١٧) يدرس دييغو كاتالان مجموعة الأشعار الشعبية فى الكتاب التالى :

Diego Catalan Siete siglos de romancero ( Madrid, gredos, 1969) , pp. 100 - 132.

أما الأمر الشائع الأسطورى والمسرحيات التى تتعلق به فيتم معالجته فى كتاب كاراسكو.

Carrasco. El moro de Granada en la Literatura ( Madrid, Revista de Occidente, 1956) pp. 38 - 40, 85 - 88, 154 - 156, y "El Cerco de Santa Fe de Lope de Vega, ejemplo de comedia épica " Homenaje a L. Fichter ( Madrid, Castalia, 1971) pp. 115 - 125.

إن المواجهة تعتبر أحد الموضوعات المشتقة من رواية القصة البطولية لداود وجالوت وهى شائعة جداً فى أدب العصر الذهبى. ومن ناحية أخرى فإنها تمثل تيارا هاما فى التراث الشفوى.

انظر حول كل هذه النقاط ما يلى :

Michel Moner, " Une difference de poids: le petit ruse centre le geant bete dans la tradition orale hispanique" Culturas populares, actas de coloquio, celebrado en la Casa de Velazquez, noviembre - diciembre 1983 ( Madrid, 1986), pp. 139-160.

(١٨) تعرّض لهذه الطرفة انطونيو خ عفان دى ريبيرا

Antonio J. Afan de Ribera, Fiestas populares de Granada ( Granada, 1885), pp. 37 - 38.

كما يصف فرانسيسكو دى باولا بايادار احتفالات الثانى من يناير فى.

Francisco de Paula Valladar, El triunfo de Ave Maria ( Granada), 1899

انظركذلك Prologo y direcciones escénicas en 172 0 174 y 189.

وحول أثر هذه المسرحية فى الاحتفالات والذى قام بدراسته العديد من النقاد، انظر الملاحظة رقم ٢ .

(١٩) إن أحد طبعات هذا النص توجد فى المجموعة التى وصفتها بيلار غارثيا دى دييغو

Pilar Garcia de Diego, " Pliegos de cordel " RDTP, XXVII ( 1971), pp. 173 - 409, XXVIII ( 1972) pp. 157 - 515.

المسرحية الصغيرة التى وضعها خوان أماديس فى «رقصات المسلمين والمسيحيين» قدمت جزءا من نص سفارة التى تم استخدامها فى كامبيو دى اريناس.انظر Carrasco, " Christians and Moors in Spain , p. 105.

وفى المقال المذكور فى الملاحظة رقم ١ وجد بريست معالجتين له . ومن ناحية أخرى وتبعًا لما أشار بيوتلير ص٦٧: ٦٩ فإن «الحوار التمثيلى» يمكن أن يكون له علاقة مع نسخة «تحدى بين مسلم ومسيحى» محفوظة فى

المكسيك وقام بدراستها روبيرت ريكارد حيث نبه إلى الطابع التبشيرى لتلك المسرحية الصغيرة التى تشير إلى تمثال لمحمد، والذى يفترض أنه موضع تقديس من قبل الموريسكيين. وهـذه المـلامح تـدل علـى أن هذا النص أو آخر مشابها كان له فى شبه الجزيرة هدف مشابه موجه "للمرتدين من المسلمين".

(٢٠) Marco Antonio Orti. Siglo cuarto de la conquista de Valencia ( Valencia, 1640, pp. 20 - 28.

(٢١) Op. Cit. Pp. 17 - 18

(٢٢) انظر José F. Montesinos, " El cordobés valeroso Pedro Carbonero" Teatro Antiguo Espanol, VII( 1929)

(٢٣) قام بطبعها خوسيه ماريا اسينسيون والذى يقترح نسبتها إلى سيربانتس.

Sevilla, Sociedad de Bibliofilos Andaluces, 1868

(٢٤) Simón Serrano, O.P., "Origen de las fiestas de moros y cristianos en Caudete" Congreso de fiestas de moros y cristianos, Vol. 11, pp. 533-557.

(٢٥) انظر

Comedias escogidas de los mejores ingenios de Espana, Parte 23 ( Madrid, 1665 )

الشعراء هم سيباستيان دى بيابيثيوسا، وخوان دى ماتوس فراغوسو، وخوان دى ثاباليتا. ويمكن الإشارة إلى أمثلة أخرى مثل

Nuestra Senora de la Victoria y Restauracion de Malaga , de Francisco de Leyba, El Eneas de la Virgen y Primer rey de Navarra, de Francisco de Villegas y Pedro Francisco Lanini, Nuestra Senora de Regla, de Ambrosio de Cuenca, Nuestra Senora de la Luz, dė Francisco Salgado, Origen de Nuestra Senora de las Angustias y Rebelion de los Moriscos y la Conquista de Granada , de Antonio Fajardo y Acevedo, la Conquista de Cuenca y Primera dedicacion de la Virgen del Sagrario , por Pedro Rosete Nino, y la anonima Nuestra Senora de Valvanera y Aurora de la Rioja o El Mejor Fruto del arbol.

وخلال القرن الثامن عشر، بالإضافة إلى استمرار عرض بعض المسرحيات الباروكية الخاصة بالمسلمين والمسيحيين، كتب فى هذا الموضوع من زاوية علاقته بحرب الاسترداد كل من خوسيه دى كانيثاريس، والونسوا انطونيو كوادرادو، ولويس مونتين وفرمين ديل الرى وفرمين مانويل ليبيانو.

(٢٦) Jaime Sanchez Romeralo, " El teatro en un pueblo de Castilla de los siglos XVI -XVII, Esquivóis, 1588 - 1638", Dialogos Hispanicos de Amsterdam, num., 2. Las constantes estéticas de la comedia en el Siglo de Oro ( Amsterdam, 1981 ) , pp. 39 - 63 .

من الكتب الأساسية فى دراسة التمثيلات فى القرى, انظر البحث التالى

Noel Salomon, " Sur les representations theatrales dans les pueblos des provinces de Madrid et Toledo ( 1589 - 1640 " , Bulletin Hispanique, LXII ) 1960), pp. 398 - 427.

(٢٧) " Aspectos ", nota 42

(٢٨) قام بطباعة ودراسة هذه المسرحية

Eduardo Betoret Paris, Introduccion a Manuel Vidal Salvador( siglo XVII) con comedia inédita " El sol robado de un ciego y el panal en el leon " ( Valencia, Patronato José Maria Quadrado, 1975) Resenada en RDTP,XXXV ( 1979), pp. 220 -223.

وتوجد معلومات حول المسيرات والاحتفالات الدينية فى

Orti, op. cit., p. 119 y Francisco de Asis Carreras y de Calatayud,. Las fiestas valencianas y su expresion poética ( Madrid, C.S.I.S., 1949). P. 116.

(٢٩) قدم روبيرت ريكارد دراسة عميقة للمظهر التعليمى فى احتفالات المكسيك فى العديد من الأبحاث وبخاصة

La Conquete spirituuelle du Mexique, Travaux et Memoires de l Institut de Ethnologie, vol. XX, ( Paris, 1933)

(٣٠) Beutler., pp. 65 - 67.

(٣١) B. S. Castellanos, " de la antigua procesion del Corpus en Madrid" El Bibliotecario, 1841, pp. 25 - 27.

(٣٢) Op. Cit., p. 36

(٣٣) Op. Cit., p. 17

(٣٤) " Moors and Christians, Festival at Villena ( Spain " , Revista de Etnografica. Porto, Vol. XI(1968). 1, pp. 125 -143.

(٣٥) Enriqe A. Llobreggat Conesa. " Talante historico que reflejan las actuales celebraciones de Moros y Cristianos " I Congreso Nacional de Fiestas de Moros y Cristianos, Vol. II, pp. 649 - 690 .

على الرغم من أن المؤلف لا يتعرض بصورة واضحة لأميركو كاسترو، فإن ما يطرحه من وجهة نظرى يتوافق مع الأطروحات المعروضة فى أعمال مثل :

La realidad historica de Espana(1954 ) o De la edad conflictiva ( 1a ed. 1961).

# الفصل الثالث
# ملاحظات حول موضوع
# مسرحيات القصور
# فى أعمال
# بدرو دى باديًّا وخينيس بيريث دى إيتا
# (١٩٨٨)

يسرنى أن أهدى لفرنسيسكو لوبث إيستراداً[١] بعض الملاحظات كتعليق على دراساته النموذجية حول الأغنيات الشعبية الخاصة بحدود غرناطة وابن سراج ، وذلك فيما يتعلق بنوع من التجديد فى لوحة دخول الفرسان للمبارزة التى تقدم فى مسرحيات القصور، والتى تظهر فى شعر شعبى لبيدرو دى باديًا، وهو شاعر شعبى يميل إلى تحويل الرسم المجمل الديناميكى للأحداث إلى مأساة . وقد ظهرت تلك الرسوم من خلال الصياغات المتتالية للشعر الرومانسى الحدودى . وعلى الرغم من ظهورأسماء ابن الرئيس وشريفة فهذه الحالة لا تمثل عملا مأخوذاً أو مقتبساً من رواية "ابن سراج". كذلك لا يتم تقديم سبب النزاع بين فاطمة وشريفة ، وقد ذكر هذا السبب فى قصائد للشعرالشعبى الحدودى التى تحمل عنوان «صباح عيد القديس خوان» ، حيث تظهر السيدات المسلمات كمتفرجات لبطولات الفرسان الغرناطيين. وعلى الرغم من ذلك، فإن الشاعر يحرك الخيط القصصى بدون الخروج عن الجو العام لمسرحيات القصور وما به من تحفظ وجو الاحتفال الذى تسجله تلك الأشعار.

ولقد عُرف العنصر الخاص بمسرحيات القصور الذى أشير إليه بصورة رئيسية من خلال استعمال خينيس بيريث دى إيتا له فى وصف لعب الأسورة الذى يشغل الفصلين التاسع والعاشر من " تاريخ الفريقين الثغريين وبنى سراج، فرسان غرناطة المسلمين "(١٥٩٥) وهوالكتاب الذى عرف بعنوانه الفرعى «الحروب الأهلية فى غرناطة»[٢]. وتنفيذاً لشرط موضوع فى إعلان التمثيلية ، فإن الحامل للإسورة وبقية

المشاركين يقومون بدخولهم المهيب إلى ميدان بيبارامبلا ومعهم صور لزوجاتهم ، وفي حالة عدم انتصار الفارس، تنتقل هذه الصورة إلى حوزة المنتصر، وتوضع تحت أقدام التمثال النصفى الذى أدخله المنتصر. ويبين النص بوضوح أن ذلك التمثال عبارة عن تماثيل أو قامات ذات ألوان متعددة وهو ما يسمح للمؤلف بالإسهاب فى وصف الثياب الفاخرة التى تلبسها هذه الشخصيات.(٣). وبهذا يشبع بيريث دى إيتا رغبته التى تتفق مع اتجاهات الرسم فى عصر النهضة وتظهر فى أعمال أخرى تنتسب لنفس هذه الفترة وينعكس فيها تعوّد بيريث على مهنة صناعة الثياب. وإلى هذا تضاف خبرته فى إنتاج المسرحيات والاختراعات ، وهى فنون صغيرة بلغت مستوىً فنيًا راقيا فى الوسط الاجتماعى للمدجنيين فى مملكة مرسية التى كان يعيش بها (٤). فى كتاب "الحروب الأهلية فى غرناطة "يتم تقديم بلاط بني نصر مختلطا بعناصر قصصية ، وعدد كبير من الأشعار الشعبية ، والتى اتخذت من القصة القصيرة لابن سراج نموذجًا لها فى مدح الحب والشرف والطموح والفضيلة .

إن أكثر الأماكن التى تم اتخاذها لتكون مسرحا للأحداث شيوعا هى الخاصة بمرج غرناطة، والميدان الكبير، وهومسرح الألعاب الفروسية فى أوروبا فى عصرالنهضة ، وإن كان ذلك يتناوب مع الحديقة أو الشارع الذى تنفتح عليه النافذة أو الشرفة التى تطل منها الشخصية النسائية. ويمثل هذه المرحلة بصورة رئيسية من الأشعار الشعبية الخاصة بغرناطة ديوان الورود(*) لخوان دى تيموينيدا Juan de Timoneda ، والذى نشر عام ١٥٧٣م ، وكذلك " الشعر الشعبى التاريخى" للوكاس رودريغيث(**) ، وأول طبعة محفوظة له تعود لعام ١٥٨٢م . فيما بعد ستتركزالقصيدة فى وصف صورة مشحونة بالمعانى ، أما المأساة فسيتم تأخيرها لتلعب دورًا فى خلق الجو العام(٥).إن هذا لا يحدث فيما بعد فى الأشعار الموريسكية الموجودة فى كتاب " كنز لأشعار عديدة" ١٥٨ (***) لبدرو دى باديا Pedro de Padilla، حيث يتم فيه تقوية عنصر اللون والذى يميز هذا

(*) *Las Rosas* .
(**) *Romancero Historiado* .
(***) *Thesoro de Varias Poesias* .

النوع . كذلك يُبرز الشاعر الجمال التشكيلى، ونوعية الثياب والزينات المتعددة ، وهو ما يُلاحظ فى تفصيلاتها الدقيقة ، وتكتسب قيمة خاصة بسبب صناعتها اليدوية الرائعة ، بغض النظر عن الإشارة إلى المرأة موضوع تلك الأشعار .

كذلك كان بيريث دى إيتا يهتم بالأشياء الجميلة،التى نفذتها وزينتها يد الإنسان. وهذه الأشياء بالنسبة له كان يجب أن تكون شيئًا عاديًا وقيمًا فى نفس الوقت ، بالإضافة إلى ذلك كان يرى فى الزينات الموريسكية خلاصة هذا العالم الفروسى، الجريح بسبب الخلاف والمهدد من قبل عدو يتمتع بتماسك أكبر ، وهو ما رسمه فى " حروب الأهلية فى غرناطة ". إن النهاية الأخيرة لملكة بنى نصر فى سياق الكتاب، هى انضمامها لقشتالة، وتحول كل أبناء الطبقة الملكية إلى المسيحية ، وهوما يجب أن يعطى الحق فى النسب النبيل للمنحدرين منها. كانت هذه هى القناعة التى تحرك قلمه[٦]، عندما أنشأ البنية القصصية الرشيقة وإن كانت متباينة ، والتى يأخذ مادتها بصورة أساسية من التاريخ والأشعار الشعبية .

وفى دراستها التى تشكل مدخلاً لطبعتها لـ "الحروب الاهلية فى غرناطة" تعرفت باولا بلانتشارد ديموج[٧] Paula Blanchard-Demouge على مجموعات القرن السادس عشر والتى تأتى منها تقريبًا كل الأشعار الشعبية التى تم استخدامها فى هذا العمل ،حيث تصل إلى نتيجة مضمونها أنه فيما يتعلق بمجموعة الأشعار الشعبية الحديثة، فإن المصدر الوحيد الذى استعمله هو " مقتطفات أشعار شعبية عديدة وجديدة وأغانى"[*] (أويسكا عام ١٥٨٩) [٨] ، التى جمعها بدرو دى مونكايو Pedro de Moncayo، والتى تسبق مجموعات أخرى دخلت فيما بعد لتكون جزءًا من " الأشعار الشعبية العامة "[**] لعام ١٦٠٠م ١٦٠٠ .

وكما أشار مونتسينوس[٩] ، فإن هذه المجموعة كانت تحتوى ، بالإضافة إلى عينات من أسلوب لوبى دى بيغا وغيره من الشعراء الشبان ، وكان بها أيضًا العديد

(*) *Flor de varios romances nuevosty cancones .*

(**) *Romancero general de pl1600 .*

من القصائد التي يلعب فيها السرد القصصي دوراً أساسيًا، وقد تم حذفها في الطبعات التالية لكتاب " مقتطفات .." .

وأعتقد أن فصلين من " الحروب الأهلية" الخالية من أي أعمال شعرية يمكن أن تكون مشتقة (مقتبسة ) من تلك الأشعار الشعبية . فالأشعار التي تبدأ ب " في قصر الحمراء بغرناطة، حيث كان يعيش الملك [الصغير] " ، تتعرض ، مع تغييرات صغيرة لنفس الحدث الذي يحكيه الفصل الخامس من " الحروب الأهلية" ، إنها عبارة عن موضوع استغله المسرح لأقصى حد، وهو المتعلق بالغضب الذي يشعر به فارس عندما تقدم سيدة لرجل آخر الهدية التي أهداها هو إليها. أن توافق أسماء الأشخاص - موسى، ودراجة - ومنح نسب ابن سراج للفارس المنتصر وكذلك الظروف الخاصة بالحدث في كلا النصين وهو أن الحبكة الصغيرة تتم خلال حفلة رقص في قصر الحمراء لا يمكن أن يكون كل ذلك وليد الصدفة. كذلك من غير المحتمل أن تكون المسرحية الضائعة اليوم وعنوانها « غصن داراجة »[*] ، والتي ذكرها العديد من مؤلفي القرن ١٧ قد سبقت كتاب بيريث دي إيتا[١٠].

كذلك يوجد تأثير آخر محتمل، وهو الخاص بمجموعة أشعار صغيرة، والتي انتقلت من «الأشعار الشعبية التاريخية» للوكاس رودريغيث إلى «مقتطفات» عام ١٥٨٩م. وتتعلق بابن سيدوس وطريفة، حيث يهربان من غرناطة نظراً لرغبة الملك في تزويج الفتاة رغماً عن إرادته . والشعر الشعبي الأخير في هذه المجموعة والذي يبدأ بالأبيات «الفجر الواضح /أضاء بنوره الدنيا» هو عبارة عن مبارزة أقيمت في غرناطة وفيها يتبارز العديد من الفرسان المسيحيين لصالح الشاب والفتاة المسلمين. من هنا استطاع بيريث دي إيتا أن يأخذ فكرة أن يدرج في كتاب «الحروب الأهلية» قضاء إلهيًا بين مدعيين متساويين، وإن كان ذلك يعتمد على موقف قصصي آخر، أيضًا تقليدي :

(*) *El ramillete de Daraja* .

وهو الخاص بالدفاع عن طهارة ملكة تم التعرض لشرفها[١١].إنها عبارة عن موضوع مركّب على أسطورة مقتل أبناء سراج وذلك بعد التوسعة الأولى التى تمثلها الأبيات التى تبدأ « بين المسلمين المقاتلين/ أبناء غرناطة " وهى تتضمن الأبيات الشهيرة التى تقول " فرسان غرناطيون رغم أنهم مسلمون فهم وجهاء »[١٢]، وهى تنتمى لمجموعة لوكاس رودريغيث ، حيث ينسب المذبحة لعملية انتقام من قِبل الملك المسلم، الذى يجعله الفريق المعادى يعتقد فى وجود علاقات غرامية مفترضة بين زوجته وأحد أبناء سراج .

هذه الأمثلة تشير إلى أن بيريث دى إيتا يستخدم الأشعار الشعبية التى يقوم عليها الحدث القصصى بالإضافة إلى نصوص أخرى مستمدة من أشعار شعبية غير مذكورة. وداخل هذه الممارسة أظن أنه تم إضافة ممارسة الفرسان لنوع من لعب الأسورة الذى وصفه باديًا فى الأشعار التى تبدأ ب " ابن الرئيس الشجاع ، ذائع الصيت" [١٣] ، وهو شعر شعبى يوجد فى «تراث أشعار عديدة» (*) (١٥٨٠) ، وهى إحدى القصائد التى لم تكن تروق السيد اغوستين دوران نظرًا لإسهابها الشديد. وفى حالات قليلة، ستصدق بصورة كبيرة ملاحظة مونتسينوس حول وجود أشعار شعبية موريسكية «منقولة حرفيًا من مجموعات كل من رودريغيث وباديا»[١٤].

ومثل أشعار أخرى للكاتب ، فإن القصيدة المذكورة تختلف عن الأشعار الشعبية الموريسكية الجيدة بعدم وجود التوتر العاطفى الذى يرفع من شأنها . لكن فى موضوعات الشعر الشعبى الموريسكى توجد مقاطع خاصة بوصف الاحتفالات ، وداخل هذا النوع توجد قصيدة «الشجاع ابن الرئيس»، وإن كان – كما هو معتاد من المؤلف – تبقى الصورة البلاطية مرسومة داخل موضوع سطحى .

وبالعودة إلى اللحظة التى تتفق فيها الشخصيات على إقامة «احتفال الأسورة» يتم إدخال ديباجة، وهى ذات قيمة من حيث إنها تمثل عناصر الحكاية التى تتطور مع تحديد للمكان وداخل عملية زمنية منطقية . لا يتم وصف الملامح البدنية للفارسين ولكن

(*) *Thesoro de varias poesias .*

يتم وصفها ، ملفوفة فى أزياء وزينات موريسكية. وهذا يضمن أيضا التأثير الذى تحدثه تلك الأزياء والزينات من حيث السحر وأخذ الألباب ، وهو ما يعطى فرصة لظهور الشخصية الجماعية لشعب غرناطة، والذى من خلال تطور الاحتفال سوف يمثل أهم عنصر، وهو الخاص بالتأثير الناتج عما هو موصوف أو محكى. إن الشاعر على وعى بأن لعبة الأسورة لا تنتمى للتراث الفروسى للمسلمين ، حيث ينبه إلى أن هذا كان بينهم شيئًا جديدًا جدًا. ويشغل الجزء الوصفى المخصص لدخول المحافظ ورجاله الأبيات الرئيسية للقصيدة ، ومن خلال سياق أكثر سرعة يبرز تجديدان آخران - أحدهما ذو طابع ضاحك ومؤلم معًا - ، ويُشار إلى أحداث اللعب، حيث يحدث التعادل إذ تتساوى خبرة الأشخاص الذين كانوا يملأون الجزء الأول من الأغنية الشعبية .

إن وصف حاشية المحافظ، والذى يبدأ باستعراض مكون من اثنى عشر موسيقيًا يتبعهم اثنا عشرخادمًا، قد يمكن استخدامه من جديد لإنشاء الموكب البلاطى الإسبانى فى العقود الأخيرة من القرن السادس عشر ، حيث يكثر تفصيل ذلك، فمثلا الموسيقيون الستة الذى يضربون الطبول يحملون اثنتى عشرة آلة «حيث كان يقرع كل منهم اثنتين» ، ويوصف الفرسان بأن نصفهم يركبون جيادًا مغطاة والنصف الآخر يعتلى مقاعد مغطاة بالستان . أما الزى ففى الغالب يكون ذا لونين ، ويتفق ذلك مع التناسق المزدوج الذى يحكم شكل الحاشية ، والطرق البلاغية المطبقة فى وصفها. إن الميل الشديد إلى الإسهاب يبدو بصورة أكثر تحديدًا عند ظهور عربة النصر حيث يتم إدخال صورة امرأة فى الميدان، تتبعها ستة من أوليائها وبشكل تفصيلى جدًا يتم إحصاء ملابس ومجوهرات المحافظ ، الذى يدخل بعد ذلك، وتنتهى النزهة بالدخول إلى خيمة الميدان التى تمت إقامتها بهذه المناسبة وذلك بعد إذاعة أغنية أو نشر زينة تشير إلى غرامياته .

إن العنصر الفريد فى هذا المشهد البلاطى، هو إضافة عربة النصر، التى تدخل بعد الخدم :

بعدهم تدخل شريفة ؛

وقد رُسمت بصورة طبيعية،

فى عربة مزينة ،

ومعها ثروة كبيرة وزينة،

أربعة جياد يجرونها ،

كلهم كستنائى اللون،

وتحت أقدام شريفة ،

يأتى فينوس راكعًا،

عارضًا عليها الابن

والقوس والسهام والكنانة؛ والحب

ويجواره تأتى الاسورة المنزوعة

باكية لأن شريفة

لا ترضى بما كانوا يقدمونه لها"[١٥].

من أين جاءت لباديًا فكرة أن يضع فى عربة النصر التى ترأسها حاشية المحافظ صورة نحتية لمحبوبته؟ فى الحقيقة ما يفعله هو نقل وتوسيع الرمز الذى يشير إلى الغراميات التى يفتخر بها الفارس، سواء فى شكل زينة أو شعار أو لافتة،حيث يخفى فى بعض الأحيان الإشارات الخفية لشخصية محبوبته ، وقد يصرح بها جهارا فى أحيان أخرى . إنها عملية تعظيم لشىء معين بما يتفق مع القواعد الجمالية المعمول بها فى عصر النهضة ، لكن هذا التجديد يجب أن يكون بسبب سابقة ما، حيث أن باديًا كان رجلاً له قراءات واسعة ، والدليل على ذلك تعدد الأساليب فى قصائده[١٦]. ومن ناحية أخرى يجب أن نأخذ فى الاعتبار أنه فى بعض الأحيان قد تم إسناد دورٍ نشيطٍ للمرأة فى دخول أو تقديم الفارس .

هكذا، يُحكى فى كتاب " تاريخ" Chronicques de Frosssart لفرويسارت [١٧] - ، أنه فى لندن، عام ١٣٩٠م، تم إدخال الستين المشاركين فى المبارزة فى الميدان مقيدين بسلاسل من الفضة، التى تقيد سيدات أخريات وهن يركبن جياداً. ومع أن هذا الكتاب يقع فى المنطقة الفاصلة بين التاريخ والخيال ، فإن هذا لا يقلل من أهميته كشهادة على الشكل المثالى والنموذجى للاحتفال .

وفى مجال قصص الفروسية ، يمكن أن يذكر جزء معبر من «تيرانتى الأبيض»[١٨] وبالتحديد من الجزء الذى يتحدث عن الاحتفالات فى إنجلترا حيث يعكس مجموعة طقوس ظلت سارية إلى حد ما فى العواصم الأوروبية .

حيث يشترط أن الفارس الذى يشارك فى هذه المبارزات يدخل إلى الحلبة وتقوده سيدتا شرف . وتبعاً لحالة السيدة التى يخدمها، سيتحدد فيما بعد اصطحابه لسيدات أو فتيات، واحدة منهن سوف تضع بطاقتها فى علبة من الذهب مع البطاقات الخاصة بالمبارزين الآخرين .

ويوجد مثالان يعودان للقرن السابع عشر،يشبهان اللوحة الخاصة بمسرحيات القصور للشعر الشعبى لبيدرو دى باديًا . الأول ، والذى من المحتمل أن يعرفه هذا المؤلف يوجد فى« بالميرين دى إنجلترا(*)» [١٩] ، حيث يحكى قصة فارس مغامر يصل إلى بلاط إمبراطور القسطنطينية، ويقيم فى ساحة القصر خيمة فخمة وعليها إطار يحوى صورة محبوبته، وبعد انتصارات كثيرة يهزم فى النهاية ويفقد هذه الصورة .

وفى فصل تالٍ يدخل موضوع صور السيدات ، حيث يحمل المبارزون صوراً مرسومة فى دروعهم، وفى النهاية تقع الدروع التى بها الصور فى حوزة الأبطال . وهذه النهاية لا تحدث فى قصيدة باديًا، فبعد المحافظ يدخل الفارس المثير للسخرية وفى صحبته ليس تمثال محبوبته، وإنما الشخصية الحقيقية والدميمة التى يحبها بصورة عمياء . وعلى العكس فى كتاب «حروب أهلية» يتم استعراض خمس عربات نصر بها

(*) *Palmerin de Inglaterra .*

لوحات نحتية مزينة بصورة فاخرة، مما يسمح بالتعرف على النموذج. فى هذه الحالة يستخدم المؤلف التنافس فى الجمال بين الصورة المكسوة وأصولها، وهن نفس السيدات الموجودات فى الميدان، وذلك كإشارة للجو العام للاحتفال .

المثال الثانى يوجد فى «السيد كلاريسيل دى لاس فلوريس»(*) ، لخيرونيمو دى أوريا Jeronimo de Urrea، وهو كاتب اراغونى ينتمى لعهد الإمبراطور كارلوس الخامس[٢٠] ، وكان سبب شهرته ترجماته لأولبيير دى لا مارتش Olivier de la Marche ولودوبيكوا اريوستو Ludovico Ariosto، ومن الأشياء الجميلة جداً الموصوفة فى هذا الكتاب يوجد درع الملك المسلم، والمزين بعمود من الماس وعليه تظهر صورة امرأة تكون موضع تكريم من الفارس. وعلى الرغم من أن كتاب الفروسية هذا قد ظل غير منشور ، فمن الممكن أن يكون قد عرفه رجل مثل باديًا المتعمق فى عالم الأدب ، وبالإضافة إلى ذلك فإنه يتفق مع أوريا فى أكثر من مجال حيث إن كلا منهما يتميز بالذوق الانتقائى، وهواية اللغات، والاهتمام بأن يدخل فى إسبانيا أعمال اريوستو، والميل للإسهاب فى الفقرات الوصفية الفخمة والتى إلى حد ما تكون أكثر تأثيراً عند باديًا أكثر منه عند أوريا.

ويمكن أن نضيف أن باديًا يعرف الوسط المدجن - الأراغونى وأن أوريا يعرف الوسط الغرناطى ، وإن كان هذا لا يظهر بشكل متشابه فى كتابتهم .

إن التجديد الخاص باستخدام الصورة فى الروايتين المذكورتين والذى أدخله الشعر الشعبى لباديًا، يتمثل فى تقديم تمثال مجسّم فوق عربة نصر. وهذا يسمح بعرضها بحيث تظهر من بعيد، وهذا له معنى هام إذا أخذنا فى اعتبارنا أن النص يمثل مشروعا قابلا للتنفيذ [والتقديم مسرحيًا] أو على الأقل يمكن أن يبدو للقارئ أو السامع مثالا متميزا لهذا النوع من الاحتفال الذى قد تعوّد عليه. وفى إسبانيا فى القرن السابع عشر، كانت العربات التى تخرج فى مواكب عيد الجسد Corpus،

(*) *Don Clarisel de las Flores* .

تستخدم أيضًا فى الاحتفالات غير الدينية ، مثل تلك التى تتم بمناسبة حفلات الزواج الملكية. وكان عالم الأساطير والرمزية فى تلك المناسبات يقدم رموزا يعرفها الجميع وتستخدم لتعظيم العرض ونشر الرسالة المناسبة. وكثيرًا ما كان يُرى فى العربات الصغيرة – التى يجرها جوادان أو أربع جياد– صورة من الحرير لشخصية نسائية، وعادة كانت المرأة تحمل فى يديها شيئًا يكشف عن شخصيتها ولم يكن نادرًا أوغريبًا أن تظهر بجوارها شخصية أو اثنتان صغيرتان لهما قيمة رمزية (٢١).

هذه الظروف نفسها هى التى نراها فى الصورة التى يرسمها الشعر الشعبى المذكور لباديًا وذلك عند تقديم التمثال النصفى لشريفة. ونفس الشىء يحدث فى «الحروب الأهلية فى غرناطة» حيث يقدم عرضًا قد يصل عدد عربات النصر فيه إلى سبع، منهم عربتان كبيرتان على شكل سفينة وحصن ، وفى النهاية اختراع الألعاب النارية، وكل هذا يقترب من الإمكانيات التى كان يمكن أن تتوافر لدى مدينة متوسطة(٢٢). ويؤثر فى هؤلاء الكتاب أيضًا تأثيرات قادمة من الفنون التشكيلية.إن المناظرالتى يتم الحديث عنها فى « بالميرين الانجليزى» Palmerin de Inglaterra ذات أبعاد صغيرة، ولكن الدورالذى يسند لها يعكس السحر الذى كان يمارسه هذا الفن فى عهد كارلوس الخامس.إن شيئًا شبيهًا بهذا يمكن أن يكون قد حدث للنحت المتعدد الألوان والذى بلغ ازدهارًا كبيرًا فى السنوات الأخيرة من القرن السادس عشر، وبالتحديد فى غرناطة، التى تعلم فيها بدرو دى باديًا وبدأ نشاطه الأدبى كعضو فى المجموعة التى يرأسها أبناء عائلة غرانادا بينيغاس ، والذين يعود نسبهم إلى ملوك بنى نصر(٢٣). وهى ظروف تضاف للنوع الموريسكى وذلك ليصور الاحتفالات الفخمة المتخيلة التى تجرى أحداثها فى قصر الحمراء ، ويصفها كما لو كانت قد حدثت بالفعل .

وهكذا فى هذا الشعر وفى أشعار شعبية أخرى تم تصوير رؤية رائعة للماضى المسلم وهى تخضع لظروف الاحتفالات الشعبية الكبرى التى تتم فى الحاضر. فى هذه الحالة، تدور القصيدة حول أحداث ألعاب فروسية ، ويتم وصفها بدقة كبيرة من الناحية الظاهرية .إن تقنية السرد الوصفى التفصيلى التى يتميز به الشعر الشعبى الموريسكى

تتأقلم مع كل كاتب تبعًا لرغبته وأسلوبه. وفى حالة باديا تصل الدقة إلى درجة مماثلة للتى يتمتع بها مؤرخ بلاط ، لكن(مع ذلك) ليس من المؤكد أن القصيدة تمثل وصفا لاحتفال حقيقى .

على العكس فهناك حلم يأخذ شكل الواقع وفيه تمسكٌ عميق بذكريات المملكة النصرية، وتلذذ بجمال الأشياء التى مازالت تعيش فى جزء صغير من الميراث الثقافى من خلال الأعمال الفنية المدجنة.إن الأشياء المنعكسة بصورة باهتة فى القصائد أيضًا تشبه الأشياء التى تمت مصادرتها من الموريسكيين بعد إخماد ثورة ٦٨ [٢٤]، هل يوجد عند باديًا، مثلما نجد بيريث دى إيتا رغبة مدفونة للمطالبة [بحقوق] الشعب ذى الأصل المسلم؟ هل يشعر بصورة ما أنه متضامن مع الذين يمكن أن يكونوا أحفادًا لأبطال شعره الشعبى؟ وفى مكان آخرعرضت افتراض أن هذا الشاعر يمكن أن يكون الأول من بين المؤلفين المنتقدين فى الشعر الشعبى الهجائى الذى يبدأ بالأبيات "ياسادتى الشعراء ! فلتكشفوا عن هذه الوجوه " حيث يهاجم مؤلفى هذا النوع من الأشعار[٢٥]. ربما يكون من المفيد أن نراجع من جديد سيرته الذاتية وأعماله، على أن نأخذ فى اعتبارنا وجهات النظر التى تفتحها هذه الظروف .

وقد وجد الاختراع الذى وضع فكرته باديًا صدىً له على يد بيريث دى إيتا. إن المسرحية الموريسكية الغريبة التى كتبها تسعة مؤلفين وعنوانها «القمر الإفريقى» تشتمل على وصف لعب بالأسورة ، فى شعر شعبى به ملامح ثقافية واضحة جدًا ، ومؤلفه هو لويس بيليث دى غيبارا Luis Velez de Guevara[٢٦] ، حيث يظهر من جديد المحافظ وبصحبته عربة نصر تحمل تمثالاً نصفيا لسيدة. لقد كان للموضوع البلاطى تأثيرٌ كبيرٌ فى فرنسا، وقد تحدث عنه كلاودى فرانسوا منيستريير Claude Francos Menestrier، فى كتاب «رسالة المسابقات عام ١٦٦٩» (*)، كما لو أن الألعاب الفروسية التى حكاها بيريث دى إيتا كانت قد تمت إقامتها بالفعل فى غرناطة النصرية .

(*) *Traite des toumois .*

وهذا ربما سببه أن القصة الإسبانية المغربية الأكثر شهرة وطولاً Alhahide ou l Es-clave Reyne1660، لماديليني دى سكوديرى Madeleine de Scudery كانت تدورأحداثها حول لعب أسورة فخم جداً، تم فى غرناطة المسلمة. ومن بين العناصرالمأخوذة من «حروب أهلية» يبرزوصف الدخول والذى فيه يسير الفرسان ويصحبتهم المناظر النحتية للملكات الإفريقيات الشهيرات، بدءا من ديدو ونهاية ببطلة العمل التى تشارك أبا عبد الله الصغير العرش. وبالإضافة إلى تمثيل الشخصيات التاريخية أوالأسطورية ، التى يمكن التعرف عليها من خلال الثياب والأوصاف التى تصاحب التماثيل، تضاف عملية التعرف - من خلال ملامح الوجوه - على سيدات بلاط بنى نصر، وهو المكان الذى تتم فيه الأحداث . وكما بينت لوسين كلير[٢٧]، فإن المؤلفة توسع وتبالغ فى رسم نوع الاحتفال الموصوف بواسطة بيريث دى إيتا، مستفيدة من مجموعة وجهات النظر التى توحيها المشاعر وتعليقات نفس السيدات .

إن هذا يقودنا من جديد إلى الشعر الشعبى الذى يدور حول المسلمين، والذى كان يُكتب حوالى عام ١٥٨٠م فى إسبانيا حيث ينسج كل من لوكاس روديغيث وبدرو دى باديًا قصة خيالية بلاطية ومظاهر ظُرف متحفظة للسيدات المسلمات [٢٨]. وانطلاقا من ذلك، عرف مؤلف "حروب أهلية فى غرناطة" كيفية تركيب لوحة بلاطية مثيرة وإخراجها داخل إطار قصصى رحب كان له صدى واسع جداً. وإذا كان فى ذلك قد تأثر كثيرًا بالأشعارالشعبية الخاصة بالحدود وكذلك الأغنيات الشعبية الأخرى الجديدة مجهولة المؤلف ، والتى جمعها بدرو دى مونكاى ، كذلك فإنه استفاد من إسهام كاتب الشعر الشعبى بدرو دى باديًا فى عملية إعادة تقديم أو اختراع أبهة وعظمة غرناطة النصرية .

# الهوامش

(١) من بين أعمال أخرى يمكن أن نذكر

El Abencerraje y la hermosa Jarifa: Cuatro textos y su estudio(Madrid, 1957), El Abencerraje (Novela y romancero) (Madrid: Catedra, 1980) , y "La conquista de Antequera en el Romancero y en la épica de los siglos de Oro" , en Anales de la Universidad Hispalense, 16 ( 1955), pp. 133 - 192 .

(٢) استخدم هنا الطبعة التالية :

P. Blachard- Demouge ( Madrid: Centro de Estudios Historicos, 1913.

وحول لعبة الأسورة يمكن مراجعة هذا الكتاب

L. Clare, La Quintaine, la course de bague et le jeu des tetes ( Paris: CNRS, 1983), pp. 133-134 et passim, Cf. También infra, nota 22

(٣) Martinez Ruiz, "La indumentaria de los moriscos segun Pérez de Hita y los documentos de la Alambra" Cuademos de la Alhambra, n 3 (1967), pp. 55-124,e Inventarios de bienes moriscos del reino de Granada (siglo XVI), Lingüistica y civilizacion ( Madrid: CSIC,1972)

(٤) مستندات واسعة تربط ذلك بأوساط مهنية مثل

M. Munoz Barberan y J. Guirao Garcia, De la vida murciana de Gines Pérez de Hita (Murcia: Academia Alfonso el Sabio, 1987). " La cultura popular de Gines Pérez de Hita " en Revista de Dialectologia y Tradiciones Populares, 33 (1977), pp. 1-21 y The Moorish novel : El Abencerraje and Pérez de Hita ( Boston : Twayne, 1976), pp. 73 - 79.

(٥) الشعر الشعبى الموريسكى يتم تقديمه بصورة جيدة والتعليق عليه فى

A. Garcia Valdecasas (Barcelona: plaza & Janes, 1986). El genero morisco en las fuentes del Romancero General ( Valencia:UNED,Algira,1987)

(٦) لن أكرر الملاحظات المرجعية التى تم تقديمها عن هذه الرؤية فى

El trasfondo social de la novela morisca del siglo XVI" en Dicenda 2 (1983), pp. 43-". 56.F. Marques Villanueva, "el problema historiografico de los moriscos" en Bulletin hispanque, LXXXVI(1984), pp. 61 -135, L. Lopez Baralt: Huellas del Islam en la litera-

tura espanola: de Juan Ruiz a Juan Goytisolo. ( Madrid: Hiperion, 1985), cap. 7, " las dos caras de la moneda: el moro en la literata espanola renacentista", pp. 149 - 180 y 249-257, Ma S. carrasco Urgoiti, Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo " en Culturas populares: actas del coloquio celebrado en la Casa de Velazquez..nov. dic. 1983 ( Madrid : Casa de Velazquez - Universidad Complutense,1986), pp. 115 - 138.

(٧) .Ed. cit. Pp. Li-lxiv, Cf. Especialmente, p. liv.

(٨) يمكن اليوم مراجعة

Las fuentes del Romancero General. Madrid (1600). Ed. De A. Rodriguez Monino (Madrid:Real Academia Espanola), vol.I.

(٩) J. Femandez Montesinos, " Notas a la primera parte de Flor de romances", en Bulletin Hispanique, 54 ( 1952). Pp. 386 - 404, y "Algunos problemas del romancero nuevo",en Romance Philology, 6 ( 1952-1953), pp. 231 0 247, Incluido en sus Ensayos y estudios de la literatura espanola. Ed. De J. H.Silverman( Madrid: Revista de Occidente, 1970).

انظر ايضا الدراسة التى أعدها السيد رودريغيث مونينو فى مقدمة طبعته

Véase también el estudio preliminar de Rodriguez Monino a su edicion de L. Rodriguez, Romances Historiado, Alcala ( 1582)(Madrid: Castalia, 1967).

(١٠) انظر للاحظة أ. غونثاليث دى اميثوا فى طبعته لسرحيات

El casamiento enganoso y El coloquio de los perros ( Madrid: Real Academia Espanola, 1912), pp. 667 - 671.

(١١) R. Tyler, " Algunas versiones de la leyenda de la Reina Sevilla en la primera mitad del Siglo de Oro" en Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas ( Nijmegen, 1967), pp. 635 - 641.

(١٢) الشرح الذى بفضله يعرف هذا الشعر الشعبى يوجد فى

Romancero historiado de L. Rodriguez.

وأيضاً ذكره مونكاى فى La Flor de Huesca ( 1589)

(١٣) يحمل العنوان التالى

Romance de la sortixa que mantuuo el famoso Abencerrage en el Alhambra de ". Granada" . En Pedro de Padilla, Thesoro de varias poesias, Madrid: en casa de Francisco Sanchez. (1580).

أضاف السيد أغوستين دوران هذه القصيدة مع دراسة نقدية لها ، وذلك فى طبعة للكتاب على نفقة السيد بلاس دى روبليس

A costa de Blas de Robles, Mercader de libros. ff. 419 v - 424r. Con una nota de censura, incluyo el romance Agustin Duran, Romancero General, Biblioteca de Autores Espanoles, X y XVI. N 83.

Algunos problemas del romancero nuevo" En Ensayos y estudios, p. 116. (١٤)

Padilla, ff. 421v. - 422r (١٥)

(١٦) يمكن أيضاً مراجعة

Fermin Vegara Penas, " Fray de Pedro de Padilla" en Boletin de la Universidad de Granada, 5 ( 1993), pp. 43-64, Ignacio Bajona Olivares, " la amistad de Cervantes con Pedro de Padilla ", en Anales Cervantinos, 5 ( 1955 - 1956), pp. 2231 - 241

لا يوجد لدّى أخبار عن طباعة رسالة الدكتوراه التالية

Pedro de Padilla, poeta del siglo XVI.

Y Maxime Chevalier, Los temas ariostescos en el romancero y la poesia del Siglo de Oro ( Madrid, Castalia, 1968), pp. 21 - 23 et passim. Véase también infra, nota. 25

Livre IV, Chap.xvi. En Historiens et chroniqueurs du Moyen Age: Robert de (١٧) Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commynes, Ed.. De Albert Pauphilet ( Bruges: la Pleiade, 1958), p. 790.

Parte I, cap. Lii, de Joanot Martorell y Marti Joan de Galba, Tirante el Blan- (١٨) co, version castellana impresa en 1511. Ed. de Martin de Riquer. Vol. I Clasicos Castellanos 88 (Madrid, 1974), pp. 144-145.

A. Bonilla y San Martin, Libros de Caballerias Segunda Parte. استخدم طبعة (١٩) Ciclo de los Palmerines..Nueva Biblioteca de Autores Espa?oles II ( Madrid, 1908).

إن الفقرات الخاصة بذلك توجد فى الكتاب التالى

Los fragamentos de que se trata pertenecen al libro I, caps. 22-23, 26, pp. 38 - 41, y 44 -45, y caps. 82 - 85, pp. 143 -148.

اليوم يعترف بالأفضلية التى تتمتع بها الرواية البرتغالية والتى ألفها فرانشيسكو دى موراليس. وتوجد معلومات وإشارات مفيدة فى

Daniel Eisenberg, Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age( Newark, Delaware: Juan de la Cuesta,, 1982), pp. 22 y 90. Sylvia Roubad: "Les Fetes dans les romans de chevalerie hispaniques" en Les Fetes de la Renaissance, vol. III. Ed. de J. Jacquot y E. Konigson ( Paris: CNRS. 1975) pp. 313 - 340.

Pierre Geneste, Le Capitaine poete aragonais Jeronimo de Urrea (Paris: (٢٠) Ediciones Hispanoamericanas, 1978), pp. 501 - 502.

وتنتمى الفقرة للجزء الثانى غير المطبوع .

تبعًا لرأى المتخصص لخينيستى ص ٤٦١ فإن هذه الرواية الفروسية قد كُتبت فى الفترة من ١٥٦٠ - ١٥٦٥م. وحول علاقة أوريا بسادة عبيد الموريسكيين الذين كانوا يؤيدونهم راجع مقالى التالى:

Las cortes literarias del Aragon mudéjar y El Abencerraje" en Homenaje a Casal-". duero(Madrid: Credos, 1972), pp. 113 - 128.

(٢١) انظر وصف عربة فينوس التى تم إعدادها لاستقبال إيسابيل دى بالويس فى طليطلة عام ١٥٦٠م.

C. A. Marsden: " Entrees et fetes espagnoles a XVI siecle" ,Fetes et ceremonies au temps de Charles Quint ( Les Fetes de la Renaissance, vol. II). Ed. de Jean Jacquot (Paris: CNRS< 1960), pp. 389 - 411 ( En particular pp. 399 - 400)

إن الاشارة إلى الأساطير يعتبر أداة مناسبة بصورة كبيرة مع أسلوب الشعر الشعبى الموريسكى .

Amelia Garcia Valdecasas Jiménez" Formas alegoricas y simbolicas en el romancero morisco" en Boletin de la Real Academia Espanola, 66(1986), 21 -61.

(٢٢) عالجتُ هذا الجانب بصورة موجزة فى

Les Fetes equestres dans les Guerras civiles de Grenade de Pérez de Hita ", en". Les Fetes de la Renaissance, vol. III, pp. 299 - 312.

(٢٣) حول هذه التجمعات الأدبية انظر

Francisco Rodriguez Marin, Luis Barahona de Soto ( Madrid: Real Academia Espanola, 1903).

(٢٤) انظر الملاحظة رقم ٣

(٢٥) Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo" en Cul-". turas Populares...Actas del Coloquio en la casa de Velazquez...dic. (1983) (Madrid:Universidad Complutense - Casa Velazquez ,1986), pp. 115 - 138

فى الملاحظة رقم ٤١ يتم عرض بعض الآراء التى تجعل من المفيد إعادة النظر فى الجانب الخاص بالسيرة الذاتية .

(٢٦) Carrasco Urgoiti. " En torno a la Luna africana, comedia de nueve ingenios", Papeles de Son Armadans, n. XCVI (marzo 1964), pp. 255-298.

(٢٧) مسرحية مذكورة فى الملاحظة رقم ٢

وحول مصير وقيمة موضوع غرناطة فى آداب أوربا وأمريكا انظر

Carrasco Urgoiti, El moro de Granada en la literatura ( Del siglo XV al XX) ( Madrid: Revista de Occidente, 1956).

(٢٨) بالنظر " للاشعار الشعبية التاريخية " يجب أن نذكر

Del Romancero historiado hay que citar "Qvando el ruuicundo Phebo- sus rayos

commuicaua "y del Thesoro de Padilla" Con Fatima esta Xarifa - a una ventana parlando " y" Cuando salio de cautivo - el Rey Chico de Granada"

في " أشعاره الشعبية " عالج باديا بتوسع موضوع ابن سراج، والموجود فى الشعر الشعبى الجديد منذ ظهور

Las Rosas de Timoneda en 1573

وأن أصل وقيمة هذه النصوص وأخرى شبيهة بها عالجها بصورة رائعة فراتسيسكو لوبيث استرادا فى دراساته المذكورة فى الملاحظة رقم ١ .

# القسم الثانى

# الشعر الشعبى والمسرح

# الفصل الأول
# حصار مدينة سانتافى
# للوبى دى بيغا
# نموذج لمسرحية ملحمية
# (١٩٧١م)

عرض لوبى مواهبه الدرامية فى مرحلة المراهقة بكتابة مسرحية "أعمال غارثيلاسو دى لابيغا والمسلم طارفى[١](*) ". وهى مسرحية مستوحاة من موضوع موجود فى مجموعة الأشعارالشعبية التى تعالج حرب غرناطة . هذه هى الأسطورة الشهيرة لمبارزة " طائر ماريا "[٢] التى صاغ منها لوبى بنجاح فريد بنية مسرحية قصور- تتكون من تحدٍ وقتال ، وهو أمرعام فى ألعاب فروسية كثيرة .

بعد ذلك بخمسة عشرعاماً، وكان قد امتلك ناصية تقنيته الدرامية يعود الشاعر لمعالجة نفس الموضوع فى عمل لفت انتباه النقاد المعاصرين بصورة أقل من المسرحية المذكورة ، وذلك فى مسرحية عنوانها" حصارمدينة سانتا فى والبطولة العظيمة لغارثيلاسو دى لابيغا[٣](**)" . فى الصفحات التالية ، أود أن أبرز أهمية هذه المسرحية ، والتى أعتقد أننى أرى فيها أن الهيكل الدرامى وشكل الشخصيات والاسلوب تتناسب بصورة مثالية مع غاية فنية تتفق مع متطلبات الشعر الملحمى. وعند تعريف الشعر الحماسى الملحمى يتم التركيز على التغنى بأحداث الماضى (التى يتم رفعها إلى مستوى الأسطورة وذلك كما يفعل أورتيغا إى غاسيت Ortega y Gasset فى كتابه "تأملات فى رواية دون كيخوتى ) "(***)وعلى التوجه نحو المستقبل الخاص

(*) *Los Hechos de Garcilaso de la Vegay Elmoro Tarfe .*
(**) *El cerco de Santa Feeilustre hazana de Garcilaso de la Vega .*
(***) *Meditaciones del Quijote .*

بمصيرعام وذلك تبعًا لنظرية جوهان ايرسكين[٤] John Erskine . فى إسبانيا فى العصور الوسطى ، قامت أناشيد البطولات أولاً وفيما بعد الأشعار الشعبية بهاتين الوظيفتين المهمتين . وحتى بداية القرن السادس عشر واصل المداحون المتجولون التقاط الأحداث الفريدة ، والتى صاغها الشعر التقليدى مما أثرى مجموعة الموضوعات البطولية التى يغنيها الشعب. لكن بالتحديد مع جيل لوبى دى بيغا بدأت تأخذ الأشعارالشعبية الجديدة اتجاهًا جديدًا يبعدها عن الاستلهام الملحمى . وعلى الرغم من عدم توقف نشاط الشعرالشعبى الخاص بالمغنيين البسطاء ، والذين كانوا ينشرون وقائع حديثة، فإن إنتاجهم فقد الجودة الأدبية[٥] . ويتوافق تدهورالشعرالشعبى الملىء بالأخبار مع ميلاد أنواع أخرى ، سوف تقوم بالمهمة الملحمية .

إن الإسبان فى القرن السادس عشر، وقد بدءوا مهامًا لم يسبق لها مثيل، ومع استهلاك طاقتهم فى العمل كانوا يعيشون فى فترة بطولة كاملة ، ويحتاجون فى فتح الطريق للصوت المحمس الذى يحافظ على ذكرى الماضى ويحيط أحداثًا شجاعة بهالة من المجد الأسطورى [٦].

إن الملحمة المثقفة سوف تشيد الآثار الأدبية الكبيرة لأبطال العالم الجديد، الفاتحين ومن تم فتح بلادهم. وعلى العكس ، فإن الصدى الذى تجده التجربة الجديدة جدًا الخاصة بالعالم الجديد فى الأنواع التى تعيش بفضل الشعب سيكون أضعف بكثير جدًا من الرنين القادم من الموضوعات الحماسية الخاصة بالعصور الوسطى، سواء تلك التى أصلها البطولات القشتالية القديمة، أو التى ستظهر فيما بعد بصورة جزئية فى المجموعات الأخيرة للشعر الشعبى.لقد بيّن السيد مينينديث بيدال Pidal Menendez فى أحد كتبه العظيمة[٧] أنه خلال العصرالذهبى استطاع فن المسرح أن يحافظ على المادة الحماسية حيةً سواء للكبار أو الصغار، أو العباقرة البلاطيين ، أوالمثقفين وكذلك بالنسبة لعامة الشعب وغير المتعلمين. وإذا لجأنا لشهادة كاتب معاصر للوبى، وهو أغوستين دى روخاسAgustin de Rojas، نجد أن المسرح الحديث كان يعتبر«منبعًا للحياة» وليس فقط فيما يتعلق تقليد مظاهر الحياة وتقديم شهادة عليها

وإنما وبصورة خاصة فيما يتعلق بالتوجه الأخلاقى كذلك[٨]. ومع ذلك، يحدث أن الموضوع العام الذى يربط الكثير من المسرحيات الكلاسيكية التى نقرؤها اليوم أو نراها مقدمة على المسرح مع المادة الحماسية يبدو مكملاً لنواة درامية بعيدة عن عالم الملاحم، فى حين أنه قد نُسى عددٌ لا يحصى من الأعمال التى تحتوى على مادة سلسة ، حيث تسبب ثقل البنيات المسرحية الخاصة بها فى خنق إبداع ومبادرة الكاتب .

ومن بين المسرحيات التى يقتصرموضوعها على الجانب التاريخى والأسطورى تمثل أعمالاً مثل "فترة شباب السيد"(*) للمؤلف غيين دى كاسترو Guillen de Castro استثناءً فى نوعها حيث حققت فردية وقوة درامية واضحة. ومن بين الإنتاج الواسع من الأعمال التى لها هذه الميزة والتى كتبها لوبى دى بيغا يتميزالعملان اللذان يدوران حول الصراع على"طائر ماريا" بأن مصدرهما ليس تاريخياً وإنما أسطورة غنائية من الأشعارالشعبية . وهذا يعنى أنهما قد كُتبا استجابة لإلهام ذى طابع حماسى، وهذا ما يبينه بوضوح عنوان كل منهما حيث يتم فى أحدهما إبراز «الأحداث» والتى تعنى بطولات لاثنين متنافسين، وفى الآخر يتم تقديم أحد الموضوعات الأساسية للملحمة على مرالعصور وهو موضوع «الحصار» أو المدينة المحاصرة . وكما أشرنا من قبل فإن موضوع تحدى طارفى وهزيمته من قبل غارثيلاسو لا يمثل إلا واحدة من الصور العديدة التى يتم فيها تقديم النوع الحماسى والفروسى للمبارزة ، والذى ينقسم إلى ٣ مشاهد: تحدى، و قتال، وتتويج المنتصر . وهذا قد تمت إضافته منذ العصور الوسطى فى المبارزات وألعاب الفروسية[٩]. وفى إسبانيا وبصفة خاصة فى إقليم أندلوثيا كان يُقدم فى هذا النوع من الاحتفال دائمًا خصمٌ أو فريق مسلم وآخر مسيحىُ، وبهذا تبقى العلاقة قوية بين العرض وماضى الذين يقدمونه أو يرونه ، وهذا يمثل إشارة واضحة فى أنه كان قد تسلل شىء من الروح الحماسية فى هذه البنية الدرامية البدائية. ومن المحتمل جداً أن التحدى الذى يقوده مسلم ضد المسيحيين قد تم تقديمه على المسرح فى الفترة السابقة على لوبى فى صورة مهزلة، وذلك كما يؤكد أغوستين دى روخاس

(*) *Las mocedades del Cid* .

فى كتـابه المذكور"مـدح المسـرحيـة"(*)حـيث يبـين أن أصل مـسـرحيـة «المسلمـين والمسيحيين/ بملابسهم وحليهم» بدأ من خلال مبادرة قام بها عبقرى يدعى بيرريو، والذى ربما يكون فى الحقيقةالأستاذ الغرناطى غونثالو ماتيودى بيرريو Gonzalo Mateo de Berrio، والذى كتب موافقة نشركتاب «حروب أهلية فى غرناطة» من أجل نشره فى قشتالة بعد أن كان قد رفضه رقباء آخرون(١٠).

ونحن نجهل إلى أى مدى كانت هذه العينات المبكرة من النوع الذى تمت الإشارة إليه مستوحاة من الأغنيات الشعبية لحرب غرناطة، وإن كانت هناك حالة ما قد حدث فيها ذلك بالفعل .(١١) وكما لاحظ منينديث بلايو، فلوبى دى بيغا قد طوّر فى المسرحية الأولى موضوع مبارزة غارثيلاسو واتبع فى ذلك البنية التى يقدمها الشعرالشعبى الذى يحمل عنوان"حصار مدينة سانتافى" (**)وهى إحدى القصائد الموجودة فى"الشعر الشعبى التاريخى"(***) للكاتب لوكاس رودريغيث . وفى بعض مشاهد نص مسرحية "الأعمال"(****) مقطوعات ذات أبيات من البحرالثمانى، وهى عبارة عن أجزاء من هذا الشعر الشعبى وكذلك شعرٍ شعبيٍ آخر مجهول المؤلف وثالث ذى طابعٍ تقليدى يبدأ بالأبيات التى تقول «يامدينة سانتافى ، كم تبدين جميلة جداً/ فى حقول غرناطة (١٢) »، لكن الشاعر يفضل – فى اللحظات العظيمة التى يتم فيها تقديم الفارس الصغير ودعائه للعذراء قبل القتال ، وفى التتويج بالانتصار– الإيقاع البطىء الخاص بالبحر ذى الأحد عشر مقطعاً. ومما يزيد من عنصرالعظمة فى تلك المناظر ظهور شخصية تمثل المجد مرتين ، والتى تأتى لتتنبأ فى الفصل الثالث ببطولة غارثيلاسو، وفى الفصل الرابع تشير إلى أحداث قتاله مع طارفى . ويتم حل هذه المعالجة الدرامية للأسطورة فى الجزء الثانى من العمل ، حيث يأخذ الفصلان الأولان صورة عرض لأحداث غرامية ومشاهد لعادات البلاط فى غرناطة المسلمة .إن هذا التقسيم الحاسم فى الحدث

(*) *Loa de la comedia* .
(**) *Cercada esta Santa Fe* .
(***) *Romancero Historiado* .
(****) *Los hechos* .

الدرامى يمثل شيئا فريدا داخل مسرح لوبى، كما وضح ذلك دييغو مارين الذى اعتبر مسرحية «الأعمال » كواحدة من الأعمال القليلة التى تبدأ فيها المسرحية بحبكة ثانوية منفصلة تماما عن الحبكة الأصلية، حيث يتم تطويرها فيما بعد بدقة طبقًا للمصادرالتاريخية أو الخاصة بسيرالقديسين أوالأساطير، التى تجعل الشاعر يعتاد على المحافظة على هدفه الرئيسى وهو تعظيم الإيمان والوطنية الى غير ذلك من الفضائل القومية[١٣] .

فى" أعمال غارثيلاسو "تستخدم الشخصية الحربية لطارفى ( الذى يظهر فى الفصول الأولى كعاشق محتقر وضائع ، وكمتحدٍ ومتكبر مهزومًا فى آخر فصلين ) كهمزة وصل بين الحدث الدرامى القائم على التأليف الحر وبين المادة ذات الطابع الحماسى ومصدرها الأشعارالشعبية، حيث تتوافق واحدة مع الأخرى من خلال المعالجة الأدبية لمادة غرناطة والتى ستظل كموضوع على مدى القرن السادس عشر. وفى مقابل وضع العناصر بعضها بجوار بعض بالصورة البسيطة التى تحدث فى «أعمال غارثيلاسو» نجد فى مسرحية "حصار مدينة سانتافى ، بنية معقدة نسبيًا، حيث أن حدثاً دخيلاً يفيد فى إحياء ذكرى ساعة حرجة وحاسمة فى ماضى إسبانيا، وهى تلك الخاصة بحملة غرناطة. ويمكن القول إن المسرحية كلها تمثل إبراز أثر الإيمان وحافزا للفاتح وهما سيضعان نهاية سعيدة لهذه المهمة، وبذلك يتم تعظيم حرب الاسترداد ويُفتح الطريق أمام عهد جديد من البطولة، حيث يعيش الشاعر وجمهوره مستغرقين فيه.إن الساعة التى يتم مدحها ليست ساعة تحقيق النصر، وإنما هى الساعة التى تم فيها بذل أقصى جهد لتحقيقه، وهو أمر له معنى كبيرٌ .إن موضوع الحصار،الذى ظهر بشكل خفى فى عملية الاحتفال بإحياء ذكرى مدينة سانتافى ولكن مازال بدون استغلال فى المسرحية الأولى يغطى المسرحية الثانية ، والتى تدورأحداثها حول أعمال بطولية مناسبة لذلك الاستعداد، مثلما يوجد فى الإلياذة أو فى الأناشيد الأخيرة لمسرحية «القدس المحررة»(*) لتاسّو Tasso . وهناك خاصية أخرى للمسرحية تذكرنا بملحمة هوميروس وذلك فيما يتعلق بجزئية اعتماد المدينة المحاصرة فى دفاعها على بطولة محارب واحد، بينما فى حالة معسكرالفاتحين تقوم فرقة بالأعمال البطولية.

(*) *Los Hechos de Garcilaso de la Vega y el moro Tarfe .*

ولندع جانبًا نقاط التشابه العامة، وننبه إلى أنه يجب علينا أن نبحث فى الشعر الحماسى الإيطالى الخاص بعصر النهضة عن عناصر مسرحية لوبى التى لا توجد فى التراث الإسبانى .

إن ظهورالمسلم طارفى فى مسرحية "أعمال غارثيلاسو" فى صورة عاشق ثائروضائع، وموضع كراهية واحتقارمن محبوبته يدل على تأثير شخصيات اريوستو Ariosto، مثل أورلاندو نفسه أو رودامنتى. بالإضافة إلى ذلك فإن شخصية خِصم البطل – نظرًا لعداوتها الشديدة نحو المسيحيين وإفراطها فى الطعن فيهم فى مسرحيتين – تبتعد عن النوع الأدبى الخاص بالمسلم المهذب الذى يوجد كثيرًا فى مسرح لوبى ويشبه على العكس الأبطال العمالقة الذين يظهرون فى القصائد الإيطالية، وهو شكل يتوافق من ناحية أخرى مع الحدث وأسلوب التحدى الأسطورى الذى ينشد فى الشعر الشعبى . إن مسرحية "حصار مدينة سانتافى" والتى تم تأليفها فى نفس الأعوام التى كتبت فيها مسرحيات أخرى مستوحاة من مسرحية "أورلاندو الغاضب" لا تحافظ فقط على الملامح المشار إليها فى شخصية طارفى، وإنما تُخضِع المادة الفروسية لعملية معالجة أكثرحكمة وكمالاً. إن الأحداث والشخصيات تظهر فى هذا العمل داخل ديكور لفظى مصطنع ، ومزينة بإشارات أسطورية وأشياء تذكر بمواقف وشخصيات الحماسة الكلاسيكية أو الخاصة بعصر النهضة ، وكل هذا يكون مناخًا شعريًا قريبًا من القصائد الإيطالية ، والتى يتمكن لوبى أن يوفّقها بصورة جيدة مع الطرافة الشعبية .

يتوزع الحدث الدرامى فى مسرحية «حصار مدينة سانتافى» ما بين المدينة المعسكرالقشتالى وغرناطة المسلمة ، ومع إدخال الغوطة، وهى المكان الذى يفصل الخصوم كمكان ثالث ، والذى يظهر بصورة أكثر كلما زاد توتر المعركة .

يحدث الظهورالمتناوب بين المعسكر المسلم والمعسكر المسيحى على فترات، و تصل فى البداية إلى نصف فصل تقريبًا ثم بعد ذلك تقل عندما يتسارع إيقاع الحدث فى الفصل الثانى ، وذلك عند عرض أحداث ثانوية تقدم العديد من الأشكال حول موضوع البطولة التى تقدم من أجل سيدة (١٤).

لكن هذه المسرحية لا تقدم مجتمعًا فروسيًا وغراميًا، شبيها بالذى يصفه بيريث دى إيتا فى «الحروب الأهلية فى غرناطة» وهو كتاب نشر فى نفس الفترة التى كتب فيها لوبى مسرحيته، حيث نجد فى مسرحية «الحصار» شخصيتين نسائيتين هامتين فقط هما إيسابيلا الكاثوليكية، وسيدة مسلمة تدعى أليفة. ومع ذلك فالذى يحدث هو أن كل أحداث الحرب تدورحول هاتين الشخصيتين المتخاصمتين والمتكاملتين باستثناء البطولة الرئيسية ، والتى تتم على شرف السيدة العذراء وفيها يصل الموضوع الفروسى الخاص بخدمة المحبوبة إلى ذروته فى شكل حدث يقّدم على أفضل وجه وله قيمة رمزية. لكن إذا كان وجود الملكة الكاثوليكية يمثل الدعم المعنوى للفريق المسيحى، وكل كلماتها تهدف إلى تحفيز ومكافأة الجنود والفرسان، فإن العلاقة بين طارفى واليفة تتميز بالارتباك والغيظ والألم، وإن كانت تستخدم أيضا كحافز للعمل الحربى. إن الميل المتقلب الذى تبديه السيدة المسلمة ناحية النبيل المسلم سليمو- الذى لا يتميز بأى شيء ولا يحبها - يحدث انطباعًا بالعبث وعدم الترابط ، وهو ما يمثل الشكل العام للمجتمع الغرناطى فى المسرحية . ومن بين مظاهر التفكك التى تنبئ بسقوط المملكة المسلمة يمكن أن تُذكر سلبية سليمو نفسه - وهو رجل فاضل وإن كان ضعيفًا - الذى يفضل المسيحيين على المسلمين، ويعيش - بدون أن يلاحظ - فى حالة ترقب فى انتظار الغزو، وكذلك عدم كفاءة شخصية زعماء المسلمين ، فهم عندما يرون ارتفاع أسوار الحصن الذى يرمزلمدينة سانتافى،لا يتخذون قرارًا سوى إقامة ألعاب فروسية ليعطوا للشعب إحساسًا كاذبًا بأن الأمور طبيعية، وكذلك الغضب اليائس لطارفى أمام ذلك الوضع .

وقد يبدو أمرًا أكثر بداهة الاهتمام الذى أبداه الشاعرعندما قام بإبراز انسجام المعسكر المسيحى. ففى المشهد الأول يظهر ثلاثة أبطال مشهورين - القائد الأعلى، والكونت كابرا، ومارتين فرنانديث، حيث يقدم كل منهم فى مقطوعة من ثمانية أبيات مدحا حارا للمدينة الحصن - التى انتهوا من بنائها وسيكون نقيض هذه الأشعارفى ثلاثة مقطوعات ذات ثمانية أبيات ينهى بها طارفى هذا الفصل بإيماءات تحمل معانى الغيظ .

ويأتى بعد المدح الذى قام به الأبطال الثلاثة حوارفى صورة مقطوعة شعرية ذات أربعة أبيات فى كل منها ثمانية مقاطع أو أقل من ذلك وتنتهى بقافية ذات حرف ساكن وشعر شعبى ويتم فيه مواصلة معالجة نفس الموضوع، ولكن الآن بمسحة أصيلة وتبعًا للإيقاع الذى تحدثه الأشعارالشعبية. فى المشاهد التى تأتى بعد ذلك يتم إكمال تقديم الشعب الفاتح وذلك بوصول الملكة ووصيفاتها، واللاتى يصحبن الفارسين اللذين يكونان أبطالا للحمة "تحية مريم"، ويعد ذلك بحضورالجنود على المسرح وهم رجال أشداء،الذين يلعبون ويتحمسون حتى تبدأ بينهما شعلة البطولة فى التوقد. فى الحال وبسرعة يبدأ تبادل الاستفزازات الجريئة والمثيرة . عندئذ يحدث لون من التوافق فى التصرف،حيث يلقى كل من كونت كابرا، مارتين فيرنانديث، والقائد الأعلى حِرابًا داخل غرناطة، ويرد طارفى فقط على ذلك برغبة فى الانتقام ويعد محبوبته بأنه سوف يقدم لها رءوس الفرسان الثلاثة . فى المقابل فى المعسكر المسيحى يعرض جندى على الملكة أن يحضر لها رءوس عشرة مسلمين، وهذا العهد سيتم الوفاء به. إن موضوع الحربة التى يتم إلقاؤها فى معسكرالأعداء يتكررعلى المستوى الشعبى، عندما يقوم جندى برتغالى والعديد من الجنود القشتاليين بالتنافس فى التصميم المتهور وذلك بأن يثّبتوا لافتات بأسمائهم فى سور غرناطة، وهو عمل يستهل بطولة إيرناندو ديل بولغار.

فى الفصل الثانى يتم تجهيز وتنفيذ المرحلة الأولى من بطولة " طائر ماريا"؛ وفى نفس الوقت تظهر تدريجيًا سلسلة من البطولات الفردية الصغيرة. يستمر تجمع القائد الأعلى، والكونت كابرا ومارتين فيرنانديث، ولكن الأول منهم يحتل الآن موقعًا مركزيًا وغير فعال، حيث أن دوره يقتصرعلى أن يعطى فكرة عن شجاعة المسلم وبسالته، واستجابة لذلك يقوم زميلاه بالعديد من البطولات. هذه البطولات لن يتم حكيها بعد تنفيذها، كذلك لن يتم تقديمها مثل البطولات السابقة من خلال عرض لحظى سريع لمرحلةٍ ما أثناء تنفيذها، وإنما ستتم بشكل كامل أمام أعين المتفرج فى صورة لوحات مضحكة ذات طعم شعبى تمثل – من خلال حساب دقيق – تناقضًا مع النغمة الجادة التى يتم بها تقديم الحدث الرئيسى .

وهكذا تحدث واقعة أسْر أليفة، محبوبة طارفي - وهو العمل البطولي الذي وعد به الكونت - خارج أسوارغرناطة ويكون هذا الحدث نهاية لمشهدٍ على درجة كبيرة جدًا من الجمال الشعري والذي فيه يذهب الشعب من المسلمين والمسلمات للبحث عن ماء في ينبوع وهم يغنون أنشودة صغيرة في شكل زجل اشتق من أغنية شعبية رائعة البدء :

إذا أتيتم لاحتلال غرناطة

أي ستجدون السيف

أيها المسيحيون

لم تنضج لكم الحبوب بعد

أما العمل البطولي الذي يلعب بطولته فيرنادنيث مارتين فيعلن عنه عندما يحكي الفرسان القشتاليون في حضور الملكة أنه كل يوم عند شروق الشمس ينزل خادم نبيلة مسلمة، من أعلى السور الذي يحيط بغرناطة، وذلك ليجمع ثمار شجرة التين التي تنمو تحت السور. إن القبض على المسلم الصغير بعد أن صعد الشجرة وهو سعيد ويغني وهو يأكل التين (١٥) يوجد بين مناجاة خطيرة لايرناندو ديل البولغار، والمشهد الذي يتميز بالإثارة والتوتر الذي يعلق فيه هذا الشخص لافتة طائر ماريا في باب مسجد غرناطة .

إن المقطوعة ثمانية الأبيات للحوار الذاتي تزيد من عظمة اللحظة التي يبرز فيها على المستوى الأول للحدث أحد أبطال طائر ماريا، والذين ظهروا حتى الآن ليحكوا أو يمدحوا أعمالاً عسكرية لزملائهم .

وعندما يعرف أن حربة طارفي قد تم تسديدها إلى خيمة الملكة، يقرر بولغار، والذي تحكّم حتى الآن في اندفاعاته القتالية بسبب روح الانضباط ، الرد على هذا الاستفزاز وذلك بعمل له خطورة أكبر، حيث أنه سيحمل كجندي للمسيح علامة ماريا حتى قلب غرناطة نفسها.

وفى الفصل الثالث يسود جو المهابة، حيث يبدأ بقدوم الملك فيرناندو للمعسكر القشتالى. وفى أشعار شعبية طويلة،على لسان غارثيلاسو، يتكرر موضوع مدح فرسان مدينة سانتافى، ويتم ربطها بالعمل البطولى لبولغار، وهكذا يظهر من جديد حدث كان يمثل موضوعًا دراميًا وتحول الآن إلى مادة حماسية. فى هذه المقطوعة الحماسية تتناوب بعض العبارات المنمقة واللمسات الرائعة التى تميز الأشعارالموريسكية الشعبية مع الموضوعات التقليدية الخاصة بشعرالحدود مع غرناطة فى مرحلته الأخيرة مثل ذكر الأنساب أو أساليب التوكيد المكونة من أشكال لفظية مكررة . وتوجد ملامح مشابهة لذلك فى تحدى طارفى، وهو قصيدة شعبية طويلة تتوافق مع الخطبة البلاغية الموجودة فى قصيدة " حصار مدينة سانتافى" للوكاس رودريغيث Lucas Rodriguez والتى ختم بها لوبى مسرحية "أعمال غارثيلاسو "(١٦). إن هذه الخطبة الطويلة، والتى يجب على الممثل أن يقولها وهو راكب جواده، تشغل تقريبًا الجزء الأوسط الفصل الثالث. وقبل ذلك تم الانتهاء من مجموعة البطولات الثانوية عندما مَثُلَ كل من الكونت كابرا ومارتين فيرناديث ومعهم أسراهم وغنيمتهم الجميلة أمام الملكيين. فى هذا المشهد بقى أيضًا واضحًا الغزو الروحى للنبلاء المسلمين سليمو واليفة وكذلك المسلم الصغير الطيب الذى تم أسره عند السور، والذى - مثل شخصيات كثيرة فى كتاب بيريث دى إيتا - ينضم فى النهاية للمجتمع المسيحى .

وهكذا تبقى شخصية طارفى المتكبرة منعزلة ووحيدة، وهو يمثل خصمًا للفاتحين، حيث يتركز الآن كل اهتمام الحدث الدرامى فى هزيمته المرتقبة.

يظهرالمعسكر القشتالى الملكى، وهو يقشعّر بسبب التحدى ، فيما بعد يأخذ غارثيلاسو، ذلك الفارس الطفل سلاحه ويصلى سرًا، وهو يتذكرانتصار داوود ضد جالوت العملاق . فى هذه الصلاة يدع جانبًا الإيقاع الحى الذى يحدثه الشعر ذو المقاطع الثمانية مستبدلاً ذلك بالتوكيد الذى تحدثه المقطوعات ذات الأبيات الثمانية، وهكذا يتم الانتقال من المستوى التاريخى والأسطورى إلى الرمزى الذى يلغى فيه البعد الزمنى. عند الانتهاء من الصلاة تدخل إلى خشبة المسرح شخصيتان رمزيتان تمثلان

إسبانيا والشهرة،حيث يمدحان الأعمال البطولية فى العصور الوسطى ، ويعلنان العظمة القادمة لكارلوس الخامس وفيليبى الثانى[١٧]. ثم بعد ذلك يستعمل من جديد الأبيات ذات المقاطع الثمانية وذلك عند العودة إلى البعد الزمنى الخاص بالحدث الدرامى. وقبل أن تنتهى المعركة يحدث ، أولاً، تبادل سريع للشتائم بين المتحاربين، وفى النهاية التقهقر المفاجئ للمسلم الشجاع وبه جرح قاتل . أما غارثيلاسو فيحمل على صدره اللافتة التى تم إنقاذها وهو يظهر رأس العدو ويتوجه للقاء الملكين الكاثوليكيين والفرسان المسيحيين الذين يستقبلونه استقبالاً حافلاً، وهو المشهد الذى سيستخدم أيضًا كنهاية للمسرحية.

قبل أن أنهى هذه المحاضرة أود الإشارة إلى أن مسرحية «حصار مدينة سانتافى » تمثل أحد أعمال مسرحيات المسلمين والمسيحيين، والتى تنتمى حبكتها بصورة أقل إلى القصة الموريسكية. ومع ذلك، فإن لوبى يستحضر غرناطة التى تمتلئ بالاحتفالات من خلال لمسات قليلة ومناسبة. وفيما يتعلق بالشكل اللطيف الذى يقدم به هذا العمل سكان المملكة المسلمة البسطاء، فإن هذا يعتبر أمرًا فريدًا جدًا فى مسرح تلك الفترة، والذى فيه يهدف ظرف المسلم الصغير عادة إلى إثارة ضحكات ساخرة أكثرمن كونها ابتسامة إعجاب. وربما كانت هذه الميزة تعكس تأثير أنواع معينة من الأشعار الشعبية الحدودية، والتى يمكن إدراكها أيضًا فى الطريقة التى يقدم بها الشاعروجهة نظر المسلم فى الأحداث التى تقع. وهكذا، فعلى سبيل المثال، يُرى المعسكر المسيحى من خلال غرناطة مثل " سرية خياله، كثيرة مثل نحل بين ضوءين" (ص٢٤٦)، الذى يأخذ بالعقول ، وفيه تمزج الجاذبية والرعب . وليس استثناءً داخل النوع الموريسكى أن ينتهى الأمر بارتداد الجزء الأكبر من الشخصيات المسلمة ، لكن على العكس تبدو شخصية سليمو غير مقبولة ، حيث أن سبب ارتداده هو ممارسته لفضائل مسيحية معينة ـ الوداعة، واستقامة الضمير، ورقة المشاعر ـ والتى عادة لا يتم تقديمها فى الشخصية الأدبية للمسلم، كما أنها لا تميز الفتى العاشق الذى يظهر فى المسرحيات .

وعلى الرغم من أن مسرحية «حصار مدينة سانتافى » ذات إعداد دقيق جدًا، فإنها تخلو من طرح «درامى حقيقى». ولايعرض أى مشهد من المشاهد المكونة لبنية

الحدث موقفًا أخلاقيًا أو يوقظ مشاعر عميقة من الفضول أو الأمل . إن النغمة الغنائية، تحس بصورة ضعيفة جدًا والحبكة العاطفية التى يشترك فيها طارفى واليفة وسليمو تكون ركيكة - بصورة كبيرة ، لأن الحالة العاطفية التى يتم تقديمها فى البداية لا تتغير. على العكس، فإن الموضوعات الحماسية : الحرب ، والحصار، والأحداث البطولية، وتعظيم وتمجيد الأعمال البطولية، والاستفزاز، والانتقام توجد وتتحرك على مدى العمل كله تبعًا للمشاركة العاطفية. إن الإسبان فى عصر لوبى الذين كانوا يحضرون تقديم هذه المسرحية كانوا بالضرورة يخرجون بانطباع بأنهم قد قدموا فروض الولاء لرؤسائهم ، وقووا إيمانهم بالمصيرالمقدر لشعبهم ، لأن الشاعروالممثلين قد قاموا برسالتهم المقدسة .

# الهوامش

(١) هذه المسرحية هى المسرحية الأولى المعروفة للوبى دى بيغا ، وهى الوحيدة التى تتكون من أربعة فصول. وقد أشار رامون مننديث بيدال أنه لا يمكن أن يكون قد كتبها فى يناير عام ١٥٧٩م، حيث ظهر فى ذلك التاريخ كتاب El Romancero Historiado de Lucas Rodriguez الذى يحتوى على الشعر الرومانثى «حصار مدينة سانتافى» وهى المصدر الرئيسى للمسرحية .

( La Epopeya Castellana a través de la literatura espanola , Buenos Aires , 1945 , p. 182 )

هذا الشعر الشعبى مصدره العديد من الروايات التراثية وذلك تبعًا للدراسة التالية

Diego Catalan , Siete siglos de romancero ( Historia y poesia) ( Madrid, 1969 ) , pp. 100 - 102 .

إن مسرحية Los hechos de Garcilaso بقيت فى رواية واحدة مخطوطة وهى التى تعتبر أساس طبعةميننديث بلايوالتالية

Lope de Vega Obras ( Madrid, R. Academia Espanola, 1890- 1913 ).

وكل الأبحاث المذكورة فى الملاحظة رقم ٣ المتعلقة بمسرحية El Cerco de Santa Fe تعالج أيضًا المسرحية الأولى. وحول مسرحية «أعمال غارثيلاسو» توجد الأعمال التالية:

Diego Marin( la intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega ( México, 1958), pp. 49, 156 y 189) y Rinaldo Froldi ( Lope de Vega y la formacion de la comedia ( Salamanca, 1968)pp. 136 -139 .

(٢) تبعًا لرواية الشعر الشعبى فإن مسلمًا قويًا يدعى طارفى يحضر أمام أسوار سانتافى ليتحدى الفرسان القشتاليين، وهو يجر فى ذيل فرسه لافتة مكتوب عليها ((طائر ماريا))، وقد أجابه لذلك التحدى الفارس الشاب غارثيلاسو الذى قتل المسلم. إن هذا الحدث ارتبط فى روايات متأخرة بالبطولة، والتى من الناحية التاريخية، قام بها إيرنانو ديل بولغار والذى ثبت رقعة جلدية فى باب مسجد غرناطة والذى تبعًا للأسطورة كان مكتوبا فيه مدحٌ للسيدة العذراء. وقد أشار السيد ميننديث بلايو فى دراسته التى كتبها فى بداية ((حصارسانتافى )) أن هذه هى المرة الأولى التى يمزج فيها كلا البطولتين فى شعر شعبى

Romancero y tragedias ( 1587) de Gabriel Laso de la vega

ولقد جمعتُ بعض المعلومات عن تكوين وانتشار هذه الأسطورة وذلك فى ص٣٠ ـ ٣٦ فى El moro de Granada en la literatura ( Madrid, 1956)pp. 36 - 40.

إن موضوع المسلم طارقى استمر فى تمثيلات «المسلمين والمسيحيين» حتى تاريخ قريب. انظر بحثى
Aspectos folcloricos y literarias de la fiesta de moros y cristianos en Espana" PMLA, LXXVIII ( 1963), 476 - 491

(٣) هى مسرحية كتبت بين عامى ١٥٩٦ ـ ١٥٩٨م تبعًا لـ
The Chronology of Lope de Vega s " Comedias" de S. G. Morley y C. Bruertom ( Nueva York, 1940), p. 128.

إن عملية قرض الشعر الخاص بالمسرحية والخصائص التى يتميز بها تمثل استجابة لاتجاه تجديدى.
إن اعتبار سبتمبر عام ١٥٩٨م هو تاريخ نهائى سببه أن فى النبوءة التى توضع على لسان الشخصية التى تمثل الشهرة لا يذكر فيليبى الثالث. لقد تم طبع مسرحية «حصار سانتافى» ضمن الجزء الأول (١٦٠٤) لمسرحيات لوبى دى بيغا. وتوجد طبعة منفردة لعام ١٧٣١م. وقد درس ونشر مينينديث بيلايو هذه المسرحية فى طبعته المذكورة . XI, xlviii - lviii y 231 - 258 واستخدم هذه الطبعة ، وهى الوحيدة الحديثة التى أعرفها .
لقد ذكر بيلايو أنه توجد ترجمة للغة الألمانية أعدّها لورينسر ، ونشرت عام ١٨٧٧م.

حول استخدام لوبى دى بيغا للشعر الشعبى فى هذه المسرحية وغيرها يمكن مراجعة
Jerome A. Moore, the "Romancero" in the Chronicle - Legend plays of Lope de Vega( Filadelfia, 1940) y Menendez Pedal, Romancero Hispanico ( Madrid, 1953), caps. XIII - XV.

لقد تم أخذ مسرحية «حصار سانتافى» فى الحسبان فى بعض الدراسات الخاصة بتأثير أريوستو.انظر
Maxime Chevalier, L Arioste en Espagne ( 1530 -1662)

وهناك مظهر جزئى وهو الخاص باستخدام شخصيات رمزية كان موضع تحليل فى كتاب Alfredo Lefebvre, La fama en el teatro de Lope ( Madrid, 1962)

إن النظرة للمسلم التى يعرضها لوبى فى مسرحه، بما فى ذلك فى هذه المسرحية ، درسها
Gisela Labib, Der Maure in dem dramatishen Werk Lope de Vega s. Tesis Doctoral, Hamburgo, 1981 .

هناك صياغة أخرى مجهولة المؤلف لمسرحية الحصار عنوانها " انتصار طائر ماريا" بلغت شعبية ملحوظة فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. انظر حول هذه المسرحية مقدمة مينينديث بيلايو لمسرحية لوبى ودراساتى المذكورة فى الملاحظة السابقة.

(٤) The Kinds of Poetry and other Essays ( 1920). Reprint ( Port Washington, 1966), pp. 28 - 36

(٥) حول بقاء واستمرار هذا النوع من الشعر الشعبى فى الأدب الشفوى يمكن مراجعة ما يلى:
Menendez Pidal Romancero Hispanico, Parte Cuarta, caps. XVII - XXIII, y Julio Caro Baroja, Ensayo sobre la literatura de cordel ( Madrid , 1969), caps, I-VII.

توجد قصيدة شعبية حول أسطورة طائر ماريا تم نشرها منفردة فى القرن التاسع عشر يوجد فى Romancero de Agustin Duran , BAE, 10 y 16. No 1300

(٦) يرى خواكين كاسالدويرو فى تضحية شعب قرية نومانثيا فى مسرحية «حصار نومانثيا» مقدمة للمعنى المسيحى لقيمة إسبانيا المنتصرة فى عهد ثيربانتس. Sentido y forma del teatro de Cervantes Madrid, 1951, p. 297

ولقد أكد تشارلس ف. أوبيرون استمرار سريان الرؤية الحماسية للعالم فى الحياة الاسبانية حتى عام ١٦٢٠ تقريبًا فى

De la Chronique a la tragi-comedie: Le Siege de Breda par Calderon de la Bar-" ca" Actes des Journees Internationalees de Etudes de Baroque ( Montauban , 1966), pp. 75 - 84

(٧) الرواية الفرنسية. لـ

Lepopee Castillane à travers la litterature espagnole

طبعت عام ١٩١٠م.

(٨) "Loa de la comedia" incluida en el Viaje Entretenido (NBAE,XXI, 495)"

يؤكد هذا المظهر فى مسرح لوبى R. Froldi, op. cit. En la nota I, pp. 176 - 178

(٩) انظرفى الملاحظة رقم ٢مقالى " Aspectos.

(١٠) نشر الكتاب فى سرقسطة عام ١٥٩٥م. وحول الإذن الذى لم يعط انظر الدراسة البيبليوغرافيه لـ :

P. Blanchard - Demouge , Guerras Civiles (Madrid, 1913 - 1915),I, lxxxvii - vcii.

(١١) أقصدُ بصورة خاصة مسرحية " الأسقف غونثالو لفرانسيسكو دى لاكويبا" . انظر

Menéndez Pedal. Romancero Hispanico, II, 169 - 177.

(١٢) Véase Moore ( Supra nota3), pp. 9-16

(١٣) Martin ( Supra nota 1 ), pp. 171 - 173 .

(١٤) Véase Chevalier ( Supra nota 3 _ , pp. 410 = 422 .

(١٥) وكما أشار ميننديث بلايو فإن هذا المشهد يجب أن يكون مستلهمًا من تراث مشابه للذى أخذه خوسيه خواكين دى مورا وأعطاه شكلاً شعريًا فى .

"La bordadora de Granada" . El moro de Granada. P. 411. "

(١٦) انظر Moore( Supra nota 3 ) . pp. 36 -38

(١٧) لاحظ ليفيير أنه، على خلاف ما يحدث فى أعمال غارثيلاسو ، فإن الشخصية الرمزية التى تمثل الشهرة لا يتم إدخالها فى «حصار سانتافى » بهدف التغلب على صعوبات خاصة بخشبة المسرح، وإنما يفيد ظهورها فى تلك المسرحية فى الهدف الجمالى للنبوءة .

Op. Cit. En la nota 3, pp. 1- 20

# الفصل الثانى

## ملاحظات حول القصائد الشعبية الموريسكية ومسرح لوبى دى بيغا (١٩٨٢)

فى دراسة بعنوان "مدح المسرح"(*) عام( ١٦٠٢) يعتبر أغوستين دى روخاس[1] Agustin de Rojas، ما يسمى بمسرحية أو مهزلة "المسلمين والمسيحيين" كنوع فرعى من الأنواع الدرامية فى مسرح العصر الذهبى . ويتميزهذا النوع بالاهتمام باستعمال ألوان متعددة وبموضوعات فى بداياتها تجعله يشبه العروض الفروسية التى ازدهرت خلال عصرالنهضة والتى اكتسبت فى إسبانيا الطابع الاحتفالى، حيث يُوجَز فيها بشكل رمزى تاريخ العصور الوسطى. تميل المادة المميزة لهذا النموذج الدرامى نحو معالجة مواضيع التحدى والغراميات ويخضع لسلوكيات القصور الخاصة المصاغة فى مؤلَّف أدبى يعكس- من خلال ألوان الزينات الخاصة بالثقافة العربية الإسبانية - درجات المشاعر. يوجد هذا النوع من الأعمال بكثرة فى مسرح لوبى دى بيغا فى المرحلة المبكرة لإنتاجه. القائمة الأولى والتى تحمل عنوان "مهاجرُ فى وطنه "(**) تحتوى على: "مسلمون وأبناء العطار"(***) ، و "موسى الغاضب"(****) و" ابن رضوان "(*****)، و" غارثيلاسو دى لابيغا"" Garcilaso de la

(*) *Loa de la Comedia* .

(**) *El Peregrino en su patria* .

(***) *Sarraciones y Aliatares* .

(****) *Musa Furioso* .

(*****) *El hijo de Reduan* .

Vega، و" الشمس المتوقف"(*) بدرو بائع الفحم"(**) ، و" ابن الرئيس وناربايث" (***) و"الفاخارديون ، والثغريون"(****) ، و" أبناء سراج"، و" سجن موسى" و"الاستيلاء على الورا"(*****) لقد فُقد العملان الأولان والآخران من هذه المجموعة المبكرة(٢). كذلك يجب أن نضيف إحدى المسرحيتين المحفوظتين حول مبارزة غارثيلاسو وطارفى ، وهذا يعنى أنه قبل عام ١٦٠٤كان عدد المسرحيات التى ألّفها لوبى اثنتى عشرة مسرحية. خلال عشرسنوات واصل إعادة الصياغة وزيادة مجموعة الموضوعات الموريسكية الغرناطية التى يبدو أن آخر عمل فيها هو"حسد النبلاء (******) المؤلف عام ١٦١٢م أو ربما بعد ذلك ، ولكن لا يمكن أن يكون بعد عام ١٦١٨م(٣). وابتداء من تلك السنوات ، لم تختف الأساليب الخاصة بمسرحيات " المسلمين" من مسرح لوبى ، ولكنها توقفت عن التأثير بشكل كامل فى الموضوعات ، والمناخ العاطفى وأسلوب الأعمال الجديدة .

وقبل أن ندخل فى التعليق على هذا النوع الدرامى من الضرورى أن نذكر، وإن كان ذلك بشكل مختصر، أنه يمثل الشكل الأخير الذى قدّم خلال العصرالذهبى الصورة الأدبية للمجتمع الفروسى المسلم ، وهى الصورة التى نجدها موجزة فى الأشعار الشعبية الحدودية ووجدت شكلها النهائى فى قصة "ابن سراج" فى منتصف القرن السادس عشر(٤) .

إن قيمة وأهمية هذه القصة يتجاوزان المكانة الذى شغلتها كحافزعلى تجديد المادة الغرناطية فى الشعرالشعبى . حيث يشب لوبى عن الطوق عندما تنتشر طبعات كتب الأناشيد ومتنوعات من الشعرالشعبى، والتى تشمل عادة الشعرالحدودى(٥) وقد ساهمت الملازم المنفصلة فى انتشارها(٦). ومن الخصائص العامة فى تلك الأشعار أن

(*) *El Sol Parado* .
(**) *Pedro Carbonero* .
(***) *Abindarraez y Narvaez* .
(****) *Los Fajardos, Zegries y Bencerrajes* .
(*****) *La Prision de Musa y la toma de Alora* .
(******) *La envidia de la nobleza* .

حكاية أحداث التحدى التى تتم فى غوطة غرناطة يتم توسيعها، مع التأكيد على السمة الأخّاذة وبخاصة الانتصارية .

وفى نفس الوقت ، فخلال طفولة ومراهقة لوبى ، زادت مجموعات الأشعارالشعبية المؤلفة أو المعاد صياغتها من قِبل كاتب محدد، والتى يبقى فيها كل من الظرف التاريخى والموضوع المطروق ذى الأصل الحماسى فى كثيرمن الأحيان تابعين للحبكة القصصية الموجزة أو للوصف المسهب لزينات وجواهر تحوز اهتمام القارىء .

لقد كان لهذا النوع الفرعى أهمية، لأن البناء القصصى الواسع الذى أقامه بيريث دى إيتا[٧] وكذلك الازدهارالجديد للأشعارالشعبية الموريسكية ، أصبح ممكنا بفضل كثر وجودة نوعية الأشعار الشعبية السابقة على لوبى . وبتوسع دائرة انتشارالأشعارالشعبية المثقفة ، فإن الشعراء بدأوا يحكون قصص حب ويرسمون لوحات خاصة بالقصورأو يحيون ذكرى حدث تم فى أزمنة ماضية . ويمكن أن نلاحظ هذه العملية، إذا قارنا مثلاً محتوى ديوان " زهور الشعر الشعبى"[*] للكاتب خوان دى تيمونيدا والذى ظهرعام١٥٧٣، مع ديوان" الأشعارالشعبية التاريخية "[**] للكاتب خوان رودريغيث ( ١٥٧٩ ؟) وهذا بدوره مع الأشعارالشعبية لبدرو دى باديًا والموجودة فى" ذخيرة أشعارعديدة" [***]، وديوان "الأشعار الشعبية"[****] له، اللذين ظهرا فى ١٥٨٠، و١٥٨٢على التوالى .

ويعود لجيل لوبى دى بيغا، وبصورة خاصة لعبقريته الشعرية ، الفضل فى الدفعة الحاسمة التى حصل عليه هذا النموذج من الشعرالشعبى ، وذلك عندما تحول إلى وسيلة للتعبيرالغنائى، واستوعب كل القائمة العاطفية والبلاغية لبترارك . وهو تجديد صاحبه إتقان التقنية اللونية والميل إلى التفصيل وهى تقنية أحاطت دائمًا بالجو

(*) *Rosas de romances* .
(**) *Romancero Historiado* .
(***) *Tesoro de varias poesias* .
(****) *Romancero* .

الغرناطى، وكذلك عودة المقدمات التى تذكّر بذلك الماضى وعملية النهاية المفاجئة التى كانت تزيد من خفة الشعر الشعبى الحدودى ، وبدأت تختفى فى تلك المرحلة الانتقالية نحو الأسلوب الجديد[٨] .

إن الشعر الشعبى الموريسكى الذى ظهر بهذه الصورة يتعايش فى حالة انسجام مع شعر الرعاة، حيث يعرض للكاتب بديلا آخريغلب عليه طابع عصرالنهضة ويجعله يستفيد من موضوع شعرى موجود فى إطار خيالى وليعبر بموضوعية عن مشاعره الداخلية. والديوان الأول "زهرة أشعار شعبية جديدة وأغانى" والذى نشره عام ١٥٨٩م ، بدرو دى مونكاى، يشكل بصورة كاملة النموذج الجديد للشعر الشعبى الموريسكى الجديد أو الفنى[٩] والذى يقوّى القيمة الرمزية للمنظر الموصوف أو المستلهم ، والذى ينحصر معناه فى إيماءة الشخص أو جودة أو تنوع أشياء غالية ونفيسة . فى نفس الوقت فإن الحوار الذاتى – سواء قاله الفنان وهو بمفرده أو أمام من يثير العاطفة التى يعبرعنها – يعمل كما لو كان أداة ويشكّل المشاعر الغرامية التى كثير ما تثور بسبب ردود فعل الغيرة أوالكبرياء أوالاحتقار.إن هذه العملية تعنى، داخل الإطارالذى يملؤه التوجه الغنائى ، خطوة نحو التقديم المسرحى .

وأثناء ذلك يحافظ الشعر الشعبى الذى يدور حول موضوع التحدى والقتال، وبالتالى موت أو ارتداد المحارب المسلم ، على وجوده ، حيث يكون لدى هذا النموذج وسائله التقليدية، مثل ذكر الأنساب أو صيغ الافتخار والاستفزاز .

وكل هذا له علاقة واضحة مع المحتوى الموضوعى للألعاب الفروسية على المستوى البلاطى ، والتمثيليات الشعبية لمسلمين ومسيحيين [١٠] .

وتحت هذا التأثير المزدوج لهذه التيارات الشعرية والقصورية، يتشكل نوع من المسرحية يقوم بصورة أساسية على تمجيد التحدى والقتال، مع ابراز المظاهر المتناقضة بين الطابع العدوانى القشتالى وروعة المملكة النصرية التى كانت فى حالة تدهور. وبجانب هذه التيارات يظهر بسرعة نوع درامى جديد تسود فيه حالة حب فردى محاطة بالمصاعب . فى هذه المسرحيات التى يجرى فيها الحدث فى غرناطة ذات

الطابع الأسطورى ،لا يتبنى المؤلف موقفًا ينم عن رغبة فى إعادة تقديم الواقع الذى كان معاشًا وتحول إلى شىء أثرى، بل يبتعد عن الأمور المعاشة، ويعطى طابعًا جوهريًا للمناخ العاطفى. إنه موقف جمالى يتشابه فى أصله مع شعر الرعاة(١١)، ويتوافق بصورة متقنة مع الممارسات المعاصرة للفنان أو كاتب عصر النهضة وذلك عندما يبحث عن أشكال تعبيرية غير مباشرة تسمح بكشف سر العمل فقط لمن يتعمق فى أشكاله الفنية (١٢).

إن كل واحد من هذه الاتجاهات له أنواعه وصراعاته ومواقفه المتميزة والوسائل البلاغية الخاصة به . وهذا يعطى إمكانية التمييز بين اتجاهين دراميين ، حيث إنه على الرغم من تقديمهما فى كثير من الأحيان مختلطين فإن أحدهما عادة يسيطر على المجال الموضوعى والأسلوبى .

إن تسمية "مسرحية مسلمين ومسيحيين" يتم تطبيقها فى هذا البحث على تلك الأعمال التى تنتمى للاتجاه الأول من الاتجاهات المذكورة ، وتقوم بمهمة الملحمة الشعبية التى لعب دورها الشعر الحماسى ـ الغنائى. وداخل مسرح لوبى دى بيغا توجد فى هنا المجال نماذج واضحة ، من بينها مسرحياته، "أعمال غارثيلاسو دى لابيغا والمسلم طارفى (*) ، والصياغة الجديدة لنفس المسرحية تحت عنوان "حصار مدينة سانتافى" ، وكذلك المسرحية التى تقوم على النسب "مؤسس عائلة فاخاردو "(**) أو مسرحية تراجم القديسين"الربانية المنتصرة". وينتمى أيضًا لنفس الاتجاه "القرطبى الشجاع ، بطرس كاربونيرو"(***)، وأعمال أخرى للوبى مثل "الضياع الشريف" (****)، أو "عمدة مدريد"(*****) حيث ان بها الكثير من نقاط التشابه الواضحة مع الأعمال الخاصة بمجموعة غرناطة ، والتى ستمثل عصب تعليقنا الآن .

(*) *Los hechos de Gracilazo de la Vega y Elmoro Tarife .*
(**) *El Primer Fajardo .*
(***) *El Cordobés valeroso Pedro Carbonero .*
(****) *La perdida honrosa .*
(*****) *El Alcalde de Madrid .*

وفيما يتعلق بالأعمال التى يغلب عليها طابع أدب عصر النهضة والتى تنتمى للاتجاه الثانى ، فإنى أجمعها تحت اسم "المسرحيات الموريسكية"، وهكذا أتبنى مصطلحًا كان قد تم تخصيصه لأنواع القصة والشعرالشعبى الجديد . وتناسب هذا النموذج كثيرًا مسرحيات "العلاج فى المصيبة" (*) و"الشريف ابن سراج" (**) ، و"حسد النبلاء" (***)، والتى سنعلق عليها فيما بعد. كذلك يمثل نفس الاتجاه مسرحيات "الشمس المتوقفة" (****) ، و"قصورغاليانا" (*****) ، و"الولى المتزوج" (******) و"الأعجوبة الثامنة" (*******)، من بين أعمال أخرى ، وإن كان فى هذه الحالة يتم مزجها مع عناصرغريبة عنها وخارج الإطارالغرناطى .

وكما أوضحنا ، فإن حدود هذا العمل تستبعد الحالات التى يكون فيها كل من الموضوع والأساليب التى يتم تبنيها فى المسرحيات المعالجة تابعًا للحبكة الثانوية . لن ندرس معدل التكراروالتأثيرالذى تمارسه هذه العناصر فى المراحل المختلفة فى إنتاج لوبى، والتى ترسم وتبين نظرته للعصورالوسطى وللشرق المعاصر له وللبيئات الفخمة.إن الملاحظات حول "المسلم الشاب" (١٣) سوف تقتصرعلى الحالات التى يستخدم فيها اللغة التعبيرية الملحقة بالنوع الموريسكى كوسيلة للتهكم .

وقبل أن نحلل تأثير الشعر الشعبى الحدودى والموريسكى فى الأعمال الرئيسية التى لها علاقة بغرناطة ، من العدل أن ننبه أن كلا النوعين كانا هدفًا لاهتمامات النقاد ، وقد أشار مينديث بلايو فى أغلب الحالات إلى الأشعار الشعبية التى اقتبس منها لوبى مسرحياته (١٤).

(*) *El remedio en la desdicha* .
(**) *El hidalgo Abencerraje* .
(***) *La envidia de la nobleza* .
(****) *El sol parado* .
(*****) *Los palacios de Galiana* .
(******) *El padrino desposado* .
(*******) *La octava maravilla* .

وعلى الرغم من عدم قيام مينينديث بيدال بدراسة المسرحيات ذات الموضوع الغرناطي بشكل محدد فقد أشار إلى أن الأحداثيات التي تحكم إبداع المسرحيات البطولية تنطلق من الأشعار الشعبية ، وأشار إلى أن لوبي دي بيغا يعتبرأفضل من عرف كيف يجد في الأشعار الشعبية والأخبار التاريخية ثروة درامية كانت مجهولة حتى ذلك الحين وتم الحكم عليها بأنهاعقيمة بالنسبة للمسرح من قبل مؤلفين يقلون عنه في العبقرية [١٥].

إن مسرحيات لوبي حول الموضوع الغرناطي كانت هدفًا لتعليقات موفقة جدًا من قبل خوسيه ف. مونتسينوس[١٦]. ومن النتائج التي توصل إليها هؤلاء الأساتذة الثلاثة المذكورون ينطلق خيرومي أ. مور للقيام بتحليل تفصيلي للموضوعات، واستشهادات الشعر الشعبي في المسرحيات حول أخبار تاريخية وأساطير درامية إسبانية التي نشرها بيدال[١٧]. واذا كان خيرومي قد تعرف على نتائج كتاب "الترتيب التاريخي" (*) الذي كتبه مورلي بروبرتون فإن ذلك يجعل بحثه لا يزال مفيدا ، لكن التقدم الذي حدث في الثلاثين عامًا الأخيرة في الدراسات البيبليوغرافية والأسلوبية للشعرالشعبي القديم والجديد، كذلك المعرفة الدقيقة لمدى تأصله في الثقافة الشعبية ، كل هذا يدعو إلى العودة من جديد إلى دراسة الأصول التي تعود للشعرالشعبي والتي تقدم معلومات وتغذي النوع الدرامي للدراما الجديدة التي اخترعها لوبي دي بيغا ، وهو موضوع أساسي جدًا للفهم الكامل للمسرح الإسباني .

ربما يكون أكثر هذه التاثيرات فائدة هو الذي ينطلق من مجموعة أعمال الشعر الشعبي الذي يجمع موضوعات غرناطية.

ولقد قام إيميليو اوروثكو Emilio Orozco[١٨] بتحليل مظهرٍ هامٍ لهذا التأثير، وهو كيفية رؤية المنظر الطبيعي . ولقد وجه دارسو القصة الموريسكية اهتمامًا لنقاط التقاء التأثيرات التي يمكن أن توجد بين أنواع متعددة حول موضوعات بعينها[١٩]. ولقد لاحظ نقاد الأشعارالشعبية التي كتبها لوبي- "اولريتش كنوك"[٢٠]، وآلان

(*) *Chronology* .

س.ترويبلود"[٢١] ، و"أنطونيو كارينو" Ulrich Knoke, Alan S. Trueblood y Antonio Carreno[٢٢] - أن هذه الأشعار بها قيم درامية ، وملامح بلاطية ، وأشكال ذات أصل تعود إلى اللغة الدارجة التى سهلت عملية استيعاب المسرح لخصائص ذلك الشكل الشعرى .

وبالنظر للمستقبل ، فإنه يمكن أن ننتظر دراسات متخصصة والتى – بالاستفادة من الأدوات البيبلوغرافية المتوفرة اليوم – يمكن أن تطبق طرقًا جديدة فى التحليل ، بما فى ذلك استخدام الحاسب الآلى ، وذلك بهدف التعرف على شريان الشعر الشعبى الذى يغذى الأنواع الدرامية فى العصر الذهبى ، وبصورة خاصة فى المسرحيات التى أطلق عليها "مسلمون ومسيحيون". وإنى على أمل من أن هذه الصفحات ، التى تقدم عرضًا يشمل فى خطوط عامة مسرحيات هذا النوع التى تم كتابتها خلال الخمسة والعشرين أو الثلاثين عامًا الأولى لإنتاج لوبى دى بيغا، يمكن أن تفيد كحافز لمن لديهم معارف ووسائل تقنية مناسبة لهذا النوع من الأبحاث .

## مسرحيات «مسلمون ومسيحيون»

إن أقدم مسرحيات لوبى دى بيغا التى تم الاحتفاظ بها هى مسرحية "أعمال غارثيلاسو دى لابيغا، والمسلم طارفى" تدور حول موضوع التحدى وهزيمة المسلم . إن الصدى الحماسى الذى يملأ الفصلين هو صدى لمجموعة أشعار شعبية ذائعة الانتشار. لقد تعرف السيد/ مينينديث بيدال[٢٣] على المصدر المحدد للمسرحية وهى القصيدة الشعبية الذى يحمل عنوان "مدينة سانتافى محاصرة"[*] فى رواية لوكاس رودريغيث الموجودة ضمن "الأشعار الشعبية التاريخية". ومن جانبه فقد حلل جيرومى مورى[٢٤] كيفية الاستفادة من النص . لقد تمت كتابتها عندما كان الشعراء المسرحيون لا يزالون يرفضون عروض الشعر الشعبى .

(*) *Cercada esta Santa Fe .*

ولا يقتبس الكتّاب فى أعمالهم أجزاء مأخوذة حرفيًا من نصوص الشعر الشعبى، ولكن تلك النصوص كانت تزودهم بالحبكة ، وبالوسائل التى يمكن اللجوء إليها لتحميس وإثارة المتفرجين ، ويساهم فى هذا الهدف الانطباع الذى يحدث عندما نتعرف فى المشهد على غناء أو قصيدة تمثل جزءًا من ذكرياتنا. لقد تم فى هذه الحالة استخدام العملية المطبّقة فى المسرح السابق على لوبى ، وتتمثل فى إنهاء المقطع الشعرى ذى المقاطع الثمانية بأبيات من القصيدة التى يستوحى منها العمل كله .

إن لوبى يعتاد على أن يعطى للجزء الذى يؤلفه معنىً قريبًا جدًا من معنى القصيدة التى ينهى بها العمل . كما أنه يأخذ فى اعتباره الخصائص الأسلوبية لنفس القصيدة. ولكنه – حتى فى هذه المسرحية المبكرة جدًا – يحطم جمود هذا النوع من الأشعار مستخدمًا فى شكل ديباجة قصيدة لشعر شعبى تقليدى مثل "يامدينة سانتافى كم تبدين جميلة / فى غوطة غرناطة" حيث يتابع فيما بعد خاتمًا بالقصيدة التى ذكرها لوكاس رودريغيث ، والتى – كما لاحظ كاتالان[٢٥]– تعطى للسمة اللونية اهتمامًا أكبر من ذلك الاهتمام الذى نجده فى الروايات مجهولة المؤلف .

فى المسرحية يتم إدخال أغلب النص الشعبى حيث يتم توزيعه على مشهدين متباعدين ـ يحدث ذلك فى الفصلين الثالث والرابع ـ وبعروض وأشكال مختلفة. الشكل الأول عبارة عن المدح البطىء لمدينة سانتافى ،حيث يتبادل القيام بذلك ثلاثة فرسان قشتاليون ( Acad., XI, a٢٢٢ )[٢٦] أما الشكل الثانى فيتمثل فى تحدى طارفى وطلبات قبول التحدى التى يوجهها الأشخاص للملك فيرناندو.

تقدم المسرحية بالتالى شكلا دراميًا لشعر شعبى تقليدى، قد أخذ بدوره بنية بلاطيّة ، والتى كان قد أضيف إليها عنصر مدح عائلة لاسو دى لابيغا[٢٧].إن تشابه مسرحية "أعمال غارثيلاسو"مع المسابقات الاستعراضية الخاصة بالقرن السادس عشر، التى كانت تستعمل الرمزية بصورة واسعة، تبدو ليس فقط فى أن المسلم المتحدى يحضر راكبًا جواده ـ وهو شكل سوف تحافظ عليه الصياغات الأخرى وإنما أيضًا فى ظهور" الشهرة "، وهى الشخصية النسائية الوحيدة فى الفصل الرابع. إن

خطابها القصير يتفق زمنياً مع مبارزة المسلم والمسيحى، والتى نتعرف على أحداثها قبل إعلان النصر الرمزى لهذا الأخير.

أن الحبكة الثانوية لـ"أعمال غارثيلاسو" ترتبط بالموضوع الرئيسى بصورة أكثر قليلاً من الذى سوف يمارسه لوبى بعد نضجه[٢٨]، حيث تتم فى بلاط غرناطة المسلمة، والذى يتم تقديمه بملامحه الجذابة التى كانت قد تحولت إلى مضرب الأمثال ، بفضل ازدهارالأشعار الشعبية التى تدورحول المسلمين . ولكن على الرغم من الحديث عن رقصة السمرة ، والخلافات ونسب أبناء سراج والجواد الذى يسمى " الاثاف " الشهير، فإن المشاهد التى تحدث فى العاصمة النصرية تفتقد الجو الشاعرى الذى سوف يحققه المؤلف فى أعمال تالية، وذلك بإعطاء الفرصة لإشارات خاصة بالشعر الشعبى .

وتُرسم الشخصيات المسلمة فى هذه المسرحية بملامح لشخصيات اريوستو Ariosto [٢٩] وفى نفس الوقت يتم إدخال مفاهيم ذات طابع متأثر بمجموعات كتب الأغانى ويلجأ إلى محاولات إدخال موضوعات خاصة بالرعاة داخل الإطار الموريسكى.

وعندما عاد لوبى لكتابة مسرحية جديدة تقوم على نفس الأشعارالشعبية التى استُخدِمت فى مسرحية "أعمال غارثيلاسو" فقد استخدم فيها البحر الشعرى للشعر الشعبى. هذه الأشعار يضاف اليها الآن أحدث أعمال غابرييل لوبو لاسودى لابيغا التى تتحدث عن بطولة إيرناندو ديل بولغار[٣٠]، والذى يأتى ليعالج بصورة مناسبة الحبكة وذلك عندما يقدم سببا لاستفزاز طارفى . إن "حصار مدينة سانتافى" التى كُتبت قبل سبتمبرعام ١٥٩٨م ، تستخدم تعبيرات وأبياتًا من أشعار شعبية مشهورة[٣١] ، سواء فى وصف مدينة سانتافى أو وصف بطولة ديل البولغار " مدينة سانتافى محاصرة وملفوفة / فى كثير من النسيج "(Acad. XI, ٢) (جزءاً من الفصل الأول) ومثلما فى تحدى طارفى ـ"يامسيحيى مدينة سانتافى " (Acad. XI, 254 - 55) وحوار الشتائم ـ ( من الفصل الثالث) .

كُتبت هذه المشاهد شعرا بنفس بحر الشعر الشعبى وتتفق من حيث الأسلوب مع التراث الحماسى والغنائى . ويتفق مع هذا التراث افتتاحيات كل من الأشعارالشعبية،

وبعض الفقرات ، مثل وصف المنظرالعام لأبراج الحمراء ويبين تأثير الحصار حول السكان المسلمين ، من خلال مشاعرالشباب والأطفال والشيوخ والنساء . إن هذه الافتتاحية الموضوعية مأخوذة من الشعر الشعبى - وبصورة أكثر دقة من القصيدة التى تبدأ " ألورا أيتها المحاصرة"، لكنها غير مشتقة من تلك الأشعار التى تستخدم كزينة لنص لوبى .

ولقد أشرت فى مكان آخر إلى أنه فى "حصار مدينة سانتافى" [٣٢] يتم تحقيق درجات من الجودة الدرامية تشبه التى تتحقق فى النوع الحماسى. الآن أركز فقط على أنه فى الحبكة الغرامية المزدوجة – والتى لعب بطولتها ، رجل وامرأة مسيحيان فى أحد الحالات ، وفى الحالة الأخرى شخصيات مسلمة ومسيحية – تنتمى للأنواع الحماسية والتى بدورها تندرج تحت الموضوع العام لحصارمدينة كافرة. إن المسرحية تحرك بخفة لوحاتها العامة - الجنود، عالم النبلاء القشتاليين، شعب غرناطة البسيط ، والبلاط النصرى المنقسم والتقديم الأدبى للفارس المسلم والمدعو للمسيحية ، والذى قبل أن يعتنق المسيحية يمارس فضائلها، يكتسب كل هذا أهمية فى هذه المسرحية ، والمسرحيات الأخرى للوبى دى بيغا التى كُتبت بعد ظهور كتاب "الحروب الأهلية فى غرناطة" بقليل. لكن يجب التنبيه إلى أن الأحداث التى يتضمنها هذا الكتاب ويتم تقديمها بالتناوب بين الشعر الشعبى والنثر، هى التى تنتقل إلى مسرح لوبى ، فى حين يتم استبعاد الأحداث التى يحكيها بيريث دى إيتا بدون أن يضيف نصوصا شعرية ، كما يحدث فى الفصل الخامس عشر، الذى يعالج الدفاع عن الملكة المسلمة فى مبارزة حدثت بين مسلم وثلاثة مسيحيين .

وبجانب مسرحيات ، كالتى علقنا عليها، والتى تقدم خلفيتها حالة حصار مدينة ، وتشمل العديد من البطولات ، هناك مسرحيات أخرى تندرج تحت نوع "المسلمين والمسيحيين" وهى المسرحيات التى تسود فيها الرغبة فى تمجيد شخصية تاريخية أو أسطورية لقائد حدودى . ومثال لذلك المسرحية التى تعتمد على سِيرالقديسين وعنوانها "الربانية المنتصرة" والتى تمثل داخل مسرح لوبى النوع الذى يترجم بصورة بسيطة

مشاعر التقديس والوطنية[٢٣]، وكذلك مسرحيتان على درجة كبيرة جداً من الجودة والتى من الضرورى التعليق عليهما وهما: "القرطبى الشجاع ، بدرو كابونيرو " والتى تم كتابتها عام ١٦٠٣؛ بعد الرحلة الأولى للوبى دى بيغا إلى غرناطة ، ومسرحية "الفاخاردو الأول" (*) والتى تعود لعام ١٦١٢ـ ١٦١٥ طبقا للترتيب التاريخى الذى أعده مورلى بروبرتون . فى الحالة الأولى تم صياغة التراث فى شكل غناء ويلعب دور النواة التى تتبنى عليها المسرحية، على الرغم من أن الكاتب ربما يكون قد أخذ فى اعتباره مصدراً تاريخياً آخر على الأقل[٢٤].

إن تأثيرموضوعات وأساليب النوع الموريسكى فى هذه المسرحية قد درسه مونتسينوس فى طبعته ودراسته النموذجية. ومن الضرورى فقط أن نتذكر الوسائل التى تستخدم لإضفاء جو المسرحية: أسماء موحية لأماكن موجودة فى غرناطة ، حيث تحمل فى بعض الأحيان صدى بيت شعرى مشهور ، وذكر أنساب العائلات المسلمة ، والخطوط الوصفية التى ترسم صورة الفارس على الطريقة الموريسكية . وكعلامة مميزة لهذا النوع يتم مدح الوفاء فى تعامل هؤلاء النبلاء المسلمين مع النبلاء المسيحيين المقيمين على الحدود ، حيث يتحرك الجميع على خلفية ساحرة من البطولات ورقصات السمرة ، والهجوم المباغت ومصارعة ثيران ورقصات السيوف .

وقد سار لوبى وفق القصيدتين المشهورتين للشعر الشعبى "أيها الفرسان المسلمون: على الرغم من أنكم مسلمون فإنكم نبلاء" ، وكذلك "الحروب الأهلية فى غرناطة" حيث استخدم إحدى هذه القصائد[٢٥] عندما جعل الحبكة الثانوية تُتوّج بفرية التغرير بالملكة المسلمة، وقد تم اختراعها للقضاء على أبناء سراج . ويوفّق الشاعر عندما يضع – كنهاية للأحداث المحزنة التى يقدمها مسرحياً – التعليق الموجز للأسطورة والخاص بالانتقادات الموجهة للملك المسلم والتى تستخدم كنهاية للقصيدة الشعبية الخاصة بضياع الحامة . وفيما يتعلق بتهمة الزنا ، يجب أن نتذكر أن بيريث دى إيتّا

(*) *El primer Fajardo* .

يضع على لسان الكاذبين وصفًا لوداع تم بين العاشقين المفترضين فى جنة العريف الموحية[٢٦]، والتى كانت تستخدم من قبل فى أشعار شعبية [٢٧] كـ"مكان طيب" . ومع ذلك فإن إعادة تقديم ذلك المشهد الممتع يأخذ فى القصة شكلاً شهوانيًا تماما غير تقليدى. ولما كانت قصيدة ورواية"الفرسان الغرناطيون" [*]والتى يعرضها على التوالى كل من لوكاس رودريغيث وبيريث دى إيتا، أكثر تحفظًا فى هذه الناحية ، فيمكن أن ينسب التأثير الموجود فى القصة إلى قصيدة ذات أحد عشر مقطعًا. (أشعار ١٢٩٤ ـ ١٣٠٤) حيث يمدح جمال الشاب الذى أحبته الملكة كما تقول الأكذوبة. إن هذا المدح ، الذى يأخذ شكل التشبيهات الإيقاعية حيث يُقارن بياض خدود المحبوب بثلوج الجبال، والعيون الخضراء بالمرمرالذى يلمع تحت مياه نهر شنيل،ربما يجعل من الممكن التفكير فى تأثير اللغة الاستعارية للشعرالعربى وذلك لو كان النص أكثر حداثة .

ومن المحتمل بصورة أكبر أن يقوم لوبى دى بيغا بعملية مواءمة للأساليب كما يحدث فى الخرافة الأسطورية فى مجموعات شعرية خاصة بنهاية القرن السادس عشر، ولكن لا يجوز أن نستبعد أنه سواء فى هذه المسرحية أو فى "الحروب الأهلية فى غرناطة" توجد تأثيرات غير معروفة ربما تكون قادمة من المدارس الشعرية فى غرناطة، التى تساعد على إحداث سرعة فى إيقاع وصف المناخ الفروسى وذلك عند التوسع فى الإشارة إلى العلاقات الغرامية المتخيلة. وباستثناء هذه اللمسة التى تمثل استهلالاً لاتجاهات تالية، فى الشعر الشعبى يوجد مفتاح رموز رسم جو البلاط المسلم، والذى يستخدم كنقيض للشخصية البطولية للإنسان العادى المخلص والذى هو البطل. وبتحكم تام لتقنيته الدرامية يبدو أن لوبى قد أراد فى مسرحية "مؤسس عائلة فاخاردو " تقديم حدث يتم فيه تركيب المشهد الموجود فى الشعر الشعبى "كان الملك المسلم يلهو" وذلك بعد نقله إلى العالم الدرامى. ومن أجل ذلك يغير البيانات التاريخية ، ويمزج ، كما لاحظ ذلك مينينديث بيلايو، (..) أحداثًا لها علاقة بالعديد من أجيال عائلة "فاخاردو"[٢٨]. وهكذا يتمكن من القيام بتقديم أدبى لبطل حدودى يحس براحة كبيرة بين المسلمين

*(*) Caballeros granadinos .*

ويتصرف باستقلال ، لكنه مخلص لملك قشتالة . هذا الإخلاص الكبير ينبنى عليه موقفه من الوعود الأخرى بما فى ذلك نفس أمانه الشخصى .إن هذه الحرية تبين أن الشاعر كان على وعى بأن الانسجام الداخلى للعمل أهم من من توخى الدقة فى معلومة محددة .

سوف يدرك جمهوره أصول هذه الشخصية عند سماع الإجابة التى يرد بها على تبجح وصلف المسلم المتحدى :

"إذا كان زايد ، وابن الرئيس/

لنبلك سوف يستجيبان/

فسوف يستجيب لى

الكونت الكريم

رودريغو دى ناربايث .

ويعتبر النسب المذكور- وهو مستحيل من الناحية التاريخية لفارس يخدم اينريكى الثانى- ذا هدف محدد هنا، حيث يبين أن الحدث يتم فى الحدود الأسطورية لغرناطة التى تقدمها بصورة رئيسية "قصة ابن الرئيس وشريفة". لكن إذا كان الموقف الإنسانى والمهذب لصاحب القلعة المسيحى مع خصمه يسمح فى القصة القصيرة أن يظهر بينهما الثقة والاحترام المتبادل، فلقد أخذ مؤلفو الأغنيات الشعبية فى الثلث الأخير من القرن السادس عشرهذا التراث من المثالية عندما أنشدوا أحداث بطولات وعلاقات غرامية للشخصيات المسلمة، ونسبوا لبعض أبطال قشتالة الأسطوريين الذين ينتصرون فى مبارزات غوطة غرناطة دور المنتصر الشهم الذى يتخلى عن القضاء على عدوه ، وكذلك دور حامى العاشقين المسلمين(٣٩).

يتغلغل موضوع الصداقة بين الأعداء فى مسرحية " مؤسس عائلة الفاخاردو "من هذا الطريق ، حيث إن الحبكة ليس بها نقاط التقاء أخرى مع الأقصوصة، باستثناء أسماء العاشقين المسلمين، وهذان يمكن أن يتفقا مع أسماء المحبين اللذين اشتهرا فى

بلاط الملك الصغير تبعًا " للحروب الأهلية" ، وأشعار شعبية جديدة كتبها القشتاليون حول هذا الملك المسلم ـ كما تبين ذلك الملاحظة التى يوجهها فاخاردو لابن الرئيس، حول ".. ألف أنشودة" / حول زيناتك وحيلك (..). إنها بلا شك معلومة تهكمية ـ وتعنى البوح بسر من قِبل المؤلف للمتفرجين الذين قد يعرفون طبيعة الأشعار الشعبية الجديدة. ومن ناحية أخرى، فى المسرحية تدعى الفتاة المسلمة – التى كانت موضع حب ملك غرناطة – [٤٠] شريفة وهى من أنتكيرا ، وهذا ما يتفق مع القصيدة الشعبية التى مطلعها "فى قرية أنتكيرا / كانت شريفة أسيرة" لبدور دى باديًا ومعها قصيدة أخرى لنفس الشاعر[٤١]. إن لوبى يأخذ من هذه الحبكات البدائية القصصية العناصر التى تناسبه ويمزجها بموضوع الحب الذى تشعر به فتاة مسلمة تجاه بطل مسيحى يحقق المجد [٤٢]. وعلى الرغم من أنه فى مسرحيات "حصار مدينة سانتافى" و"قائد مدريد" و"العلاج فى البلاء"(*) تظهر أيضًا مسلمات مفتونات بقشتاليين ، فإن هذا الموقف بالتحديد، والذى يستخدم لتأكيد قرب فاخاردو من سكان المملكة النصرية ، ينتمى إلى مجموعة الموضوعات الخاصة بشارل مارتل .

ويوجد بالمسرحية ثلاثة مواضع مستوحاة من الشعرالشعبى. ويسود ذلك فى الفصل الأول الخاص بالتحدى ،حيث إن المسلم ابن الأخفر ، والذى سوف يلقى مصيرًا شبيهًا بمصير طارفى ، يبدأ تحديه ببيت الشعر"يا مسيحى الملك بدرو"(..) وهو صدى للبيت الشهير"يامسيحى مدينة سانتافى ". الذى كان يتردد ، كما لوحظ فى مسرحية "الحصار" . بالإضافة إلى ذلك يسير مقطع " مؤسس عائلة فاخاردو " تبعًا للخطة التقليدية فى الأشعار الشعبية والمسرحيات ، لكن بين الأقوال التى لا غنى عنها ، والتى بها جفاء ، تظهر مناظر ديناميكية تزيد من توترالمواقف التقليدية المطروقة ، وبذلك يتحقق التوازن بين التعبيرالخشن ورقة اللغة الاستعارية الخاصة بعصرالباروك ، والذى يميز الشعر الشعبى الموريسكى المتأخر. وفيما يتعلق بالقتال ، لا يلجأ لوبى إلى الرمزية ، مثلما يحدث فى المسرحيات التى تعالج الصراع بين غارثيلاسو وطارفى ، وذلك لكى يجعل المشاهد

(*) *El Remedio en la desdicha* .

مشاركًا في شجون القتال . في مسرحية " مؤسس عائلة الفاخاردو " يبقى موضوع القتال معلقًا، وذلك بعد سماع تبادل السباب والذي يرفع معنويات الأبطال حيث يشغل الدقائق المطلوبة لكي يعود البطل منتصراً بالمناظرالأولى من الحبكة الثانوية. ويتم من خلال مقطع وصفي - على لسان اثنين من رجال البلاط - الايحاء بالإحساس المطلوب الخاص باللحظة التي ينزل فيها المنتصرعن جواده ، حاملاً رأس خصمه. والمنتصر نفسه هو الذي سيتحدث عن المبارزة في شعر شعبي ، يمثل عينةً لنموذج آخر شائع جدًا في القرن السادس عشر، إنه وصف تفصيلي لقتال فريد. ويزيد التوتر الدرامي في المشهد أن تقوم نفس الشخصية بعملين ، حيث إن الذي يقوم بالحدث هو نفس المنشد له ، وفي نفس الوقت يقوم بالوظيفة الافتخارية التي تحتوي عليها هذه المسرحية (..).

أما الموضع الثاني للشعر الشعبي ، فيتكون من أحداث الغرام التي تتركز في الفصل الثاني ، على الرغم من انتشارها كشبكة رابطة وموحدة طوال المسرحية. وهو عبارة عن مشهد فروسي تتحدث فيه السيدات المسلمات، من المستوى العلوي لخشبة المسرح ، كما لو كان ذلك في أعلى البرج ، وهذا يذكرنا بوضوح بالمشهد الموجود في الأشعار الشعبية " صباح عيد القديس خوان"[٤٣] حيث يضع على لسان فاطمة خطابًا وتأتي مقدمته، كما أشار موري ، من الشعر الشعبي لغايفيروس[٤٤] .

ومن وجهة نظري مازال يوجد في ذلك المشهد شعرٌ رومانثيٌ آخر أكثر توفيقا ، وفيه يصف المسلم أردينيلو ، صديق فاخاردو ، استعدادات الحفل . إن لسات الترف تتناسب مع التقديم السريع للحركة التي تزيد من ديناميكية الوصف الحدودي ، وذلك لينهي الوصف بأربعة أبيات ذات نغمة نثرية يبدو أنها تعكس هذه العلامة التقشفية التي كانت تتعايش في الشعر الشعبي الحدودي مع القطعة متعددة الألوان :

إذا كان لديك يافاخاردو رجال ،

وحراب وأقواس جيدة ،

سوف أرشدك إلى ثغرة ،

حيث يمكنك أن تستولي على البيرا .

إن تراكم الذكريات من الشعرالشعبى يصل إلى قمته فى المشهد الثالث . حيث إن وصول فاخاردو للبلاط المسلم يكون سببًا لاستعمال نوعٍ من شعر شعبى حماسى تبعًا للأسلوب الجديد، ويستفيد من ذكر أسماء الأماكن الخاصة بهذا النوع لكى يرسم فى أبيات قليلة صورة ذكية فروسية ذات مكان محدد:

من بابْ البيرة ، يمر

ملك غرناطة الشهير .

ومعه ألف صندوق وأبواق

ورجال ابن الرئيس ،

الذى يصل إلى غوميلييس،

لينقذ الحمراء ،

داخل الميدان الجديد،

ومن بين الأشجار العالية،

يذهب صاعدًا العقبة

معطيًا آلاف الريش والزينات، استجابة لكبريائه .

وفى النهاية ، يحدث مشهد لعبة الشطرنج الذى ينتظره المشاهدون، وهو معد من تلك الأجزاء التى تقدم جوًا محددا ، حيث يتم وصف المشهد الذى تمثله الشخصيات فى صمت حتى يتم نطق الكلمات التى يتطلبها النص وذلك من خلال غناء ستة أبيات من الشعر الشعبى التقليدى ، بالإضافة إلى بيتين أصليين (Acad., X, 36 b) وعندما ينتهى الاستشهاد الحرفى ، يتبع ذلك شرح مطول من الشعر الشعبى، والذى – تبعًا لرأى خيرومى مورى – يتفق مع نص أرغوتى دى مولينا أكثر من غيره من الأعمال الأخرى التى تم الرجوع إليها . فى المسرحية نجد أن الردود السريعة تعكّر جو اللعب

اللطيف الذى فيه يتآخى كل من المسلم والمسيحى ، وتعكس بوضوح رغبة القشتالى فى الاستيلاء على الحصن ، وهذا يمثل التفسير المناسب للحوار القصير الوارد فى الشعر الشعبى الحدودى .

## المسرحيات الموريسكية :

ربما تكون مسرحية "ابن رضوان"هى أقدم المسرحيات المعروفة التى تدور فى غرناطة بعد مسرحية "أعمال غارثيلاسو".إن نقاط الاتفاق مع الصراع الأساسى فى مسرحية "الحياة حلم"(*) التى يمكن ملاحظتها فى المسرحية تبقى على هامش الموضوع الذى نعالجه هنا. ولكن من المفيدالإشارة إلى أن البطل يفتخر بنفس النسب المزدوج،الذى يتبناه ابن عمار فى الشعرالرومانثى القديم. وعلى الرغم من هذا وعلى الرغم من إشارات أخرى لأشعار شعبية حدودية، فإن لوبى يعتمد على الأشعار الشعبية الخاصة بعهده ، سواء فى نسج الحبكة (حيث تمثل مشاعرالغيرة لدى الملكة مصدراً هاماً للحدث) ولإعادة تقديم بلاط نصرى مصطنع ، يتناقض بصورة ملفتة مع خشونة البطل . وسوف تظهر فى هذا العمل مظاهر تمثل خصائص لمسرحيات تالية مثل عادة ملء النص بمقاطع من الأبيات الشهيرة وموضوع النزوات الغرامية للملك المسلم وجمال الثياب .

إن أسلوبًا مشابها بالأشعارالشعبية الموريسكية الموجودة فى مجموعات بدرو دى مونكاى ، والتى يستعان بها كثير فى أعمال لوبى الغنائية، نجده فى بعض المقاطع المكتوبة بأسلوب يعتمد على الأساليب التوكيدية الأكثر تميزًا. إن الشعر الشعبى الذى يبدأ بالأبيات " إلى ابن رضوان" الذى ينتمى إلى سيرّانيبادا/ (Acad., XI, 103 a يتطور بشكل بلاغى مشابه للموجود فى الأبيات الثمانية الأولى التى تبدأ "انظر يازايد إنى أنبهك (٤٥) " والتى فى تلك السنوات أذاعت رفض الممثلة الشهيرة أيلينا إيسوريو

(*) *La Vida es Sueño* .

لحب لوبى دى بيغا فى كل أنحاء أسبانيا ، وذلك من خلال الرمزية الموريسكية . مع تغيير ما فى المعالجة حيث التأكيد على ازدواج الثقافة فى المناطق الحدودية والتقدير المتبادل الذى ينتج عن ذلك . هذا الأمر سيتحول إلى أمر عادى فيما بعد .

إن الاستيعاب الكامل لروح الشعر الشعبى الموريسكى الجديد فى المسرح يتحقق فى مسرحية "العلاج فى المصيبة"(٤٦)، بدون أن يعوق ذلك دقة اتفاق مضمونها مع قصة "ابن الرئيس وشريفة" . ومن المفيد أن نتذكر الآن أن تحديد الجو العام فى هذه المسرحية والطريقة التى يتم بها استخدام الالوان وأسماءها لا يقللان من الطابع الذاتى لمناجات الشخصية المسلمة، وإنما فى الحقيقة يسهمان فى أن تكشف عن شعورها بصورة أكثر عمقًا. وفيما يتعلق بتعظيم شجاعة الفرسان التى يتم تقديرها أو قياسها بواسطة مجموعة قيم سلوكية يتفق فيها المسلم والمسيحى ، فإن ذلك يمثل خاصية عامة لأشعار رومانثية وقصص موريسكية، ومن النادر فى هذه القصائد أن تساعد هذه الفضائل المسلم العاشق فى تحقيق نصر حربى . ولا يحدث نفس الشيء بالنسبة للمسيحى، الذى يتمكن من أن يفرض نفسه فى المبارزة ، كما يحدث سواءً فى "ابن سراج" وفى أعمال الشعر الرومانثى الأكثر فصاحة، وكذلك فى الأشعار الشعبية المجهولة المؤلف ، والقصائد التى يتم طبعها فى صورة ملازم والتى تعكس فى بعض الحالات الظلم الذى كانت تعيش فيه الأقلية الموريسكية . عندما يكتب لوبى دى بيغا مسرحية "العلاج فى المصيبة" لا ينسى هذه المجموعة ويعكسها فى مستويات مختلفة.

إن روح الانتصار ذات النغمة الشعبية تظهر فى الحبكة الثانوية ، التى تقوم بلا شك على الطرفة التى أصبحت مضرب الأمثال ، التى تُنْسب إلى البطل المسيحى فى مسرحية "ابن سراج". إن دافع تخلى رجل نبيل عن رغباته الغرامية نحو امرأة عندما يعلم أن زوجها قد مدح فضائله يتم مزجه هنا بموضوع المسلمة التى فُتِنت بفارس مسيحى، والذى ربما يكون قد وصل إلى المسرحية من خلال الشعر التقليدى، حيث نجد العديد من نقاط الالتقاء مع المجموعة التى درسها لوبيث استرادا وعنوانها "الموريسكية الرشيقة"(٤٧).إن المشهد يقدم فى مسرحية "العلاج فى المصيبة" بخطوط عريضة تتناقض بصورة كاملة مع النغمة الأخلاقية العالية وأيضًا الدقة

التعبيرية التى تملأ المشاهد الخاصة بالحبكة الرئيسية فى نفس المسرحية. إن هدف تحدى المسلم - ويمثل محور مسرحيات أخرى تم التعليق عليها مستوحاة من الشعر الشعبى - يتم إدخاله مرتين داخل الحبكة الفرعية فى صورة تهكمية .

فى الحالة الأولى تتمثل فى فكاهة الجندى نونيو ، الذى يدخل على ناربائيث ، وهو فى ثياب إسلامية ويتظاهر بتحديه ، أما فى المرة الثانية فبدون طابع فكاهى وبمعنى مناقض للبطولة بصورة واضحة ، عندما يحدث تحدى الزوج الغيورالفظ الذى يجمع فى اسمه بين لفظى الرئيس وابن أبو ، وهى أسماء كانت ترتبط فى أيام لوبى بالقطاع الموريسكى الأكثر كراهية وذلاً ، والذى يستعمل أشكالاً حماسية مبتذلة ويدفع القائد الحدودى إلى تحديه وهو الذى كان قد منحه الحرية ولنفس السبب اعتبر نفسه مجبراً على احترام شرفه .

وكان مينينديث بلايو يرى أن لوبى لم يقلد فى هذه المسرحية شعرًا شعبيًا محدداً ، وإن كان يسود فيها النغمة الخاصة بالشعر الشعبى الموريسكى أكثر من الحدودى. على الرغم من ذلك فإن جيرومى مورى[٤٨] استطاع أن يحدد العديد من التشبيهات والتى - وإن كان مشكوكًا فيها كمصادر- لأنها مصادروأشكال شائعة جدا- فإنها تعبّر بدون شك عن الرابط بين هذه المسرحية والشعرالشعبى الجديد ورغبة المؤلف فى إقامة مقارنات داخل إطارمرجعيات النوع الموريسكى .

ولا يغيب موضوع إحياء ذكرى اضطهاد بنى سراج ، التى تتفق مع نص الأقصوصة ، وإن كان مع إضافة تفصيل يحدد شخصية أولئك الذين شهروا بالملكة ونسبهم إلى الثغريين . وبالإضافة إلى الأجزاء التى يربطها مورى مع الأبيات التى تقول " بالشرف والغنائم ملىء" ، و" رضوان قد يكون من الجيد أن تتذكر"و "ضعوا السروج على الجواد الأشهب" يمكن أن تذكر كأمثلة تقليدية من الشعرالشعبى المقطوعة الحماسية للفصل الأول، وفيها تذكر أنساب المسلمين والمسيحيين بطريقة متشابهة ، وذلك بتوزيع الأسماء بطريقة متناسقة فى أبيات ثنائية وثلاثية . كذلك فى المقطع الجميل الذى يتكون من أربعة أبيات ثمانية المقاطع وذات قافية ساكنة ,الذى يشبه الأبيات التى

تبدأ ب " اسرج لى الجواد الأشهب " ، حيث يبدو المصدر الشعرى فى أفضل صوره ، ويتمثل فى سرد أسماء الملابس وزينات الفارس ، وذلك عندما يطلبها ابن الرئيس وهو فى قمة سعادته عندما يتسلم رسالة من شريفة . فى هذه الحالة فإن اللآلىء البيضاء والذهبية المتألقة والريش والأشياء المطرزة تغلب على لمسة اللون الوحيدة والتى يمثلها الجراب الأزرق بما يتوافق مع الابتهاج الذى يعبر عنه والفرصة التى تدفعه لبدء الرحلة . إن سيدة مسلمة فى مسرح لوبى فى تلك السنين لا يمكن أن تخلو من سمة من سمات زايدة - إيلينا الموجودة فى أشعاره الشعبية . تظهر هذه الفرصة فى مشهد اللوم ، وهو صغير جدا فى النص القصصى ، ويحدث بسبب الحزن الذى يعبرعنه ابن الرئيس أثناء زفافه فى مقطع تتناثر فيه تشبيهات واستفهمات بلاغية تعبر بسرعة عن الرقة وكذلك الوجه الغاضب للحب الجريح ، وذلك مثل الكثير من الأشعار الشعبية للمؤلف .

ولا يمكن الشك فى أن لوبى يكتب ولديه ذكريات حية جداً " لقصة ابن الرئيس وشريفة " ، وبصورة خاصة الرواية الموجودة فى طبعة ديانا حيث يكرر بدقة القصيدة التى سوف ينشدها ابن الرئيس عندما يحدث الهجوم عليه ، وفى بعض المقاطع يضع تعبيرات مميزة جدا للنص القصصى مثلما يفعل عادة مع الأبيات الشهيرة التى يحاكيها هنا وهناك فى مسرحيات كثيرة .

ومع ذلك فإن لوبى لا يتبنى الترتيب الذى تتبعه القصة[٤٩] عند الكشف عن الحكاية . إن مكان الأحداث فى المشهد الأول ليس على الحدود، وإنما فى حديقة فى الكارتاما المسلمة وهو الذى تحول إلى رمزٍ للمكان اللطيف والممتع والذى سوف يمثل المنظر الموريسكى فى مرات كثيرة فى إسبانيا فى القرن السادس عشر ، وقد تم الأشارة إليه فى " ابناء سراج " عند سرد السيرة الذاتية . إن التغييرالذى أدخله لوكاس رودريغيث عندما اختصرمادة القصة فى ثلاثة أشعار شعبية يتمثل فى بدء الحوار الغرامى انطلاقا من المناجاة ، محولا ذلك إلى بداية للعرض[٥٠] .

والجزء الأول من تلك الأشعار والذى يبدأ بالأبيات " ترعرع ابن الرئيس / فى حصن الكارتاما" كان موجودا فى ذاكرة لوبى عندما كتب المسرحية . تبدأ الأغنية

باقتباس حرفى تقريبا للبيتين الأوليين ، وتمثل وصفا لجزءٍ من الهدايا التى أعدتها شريفة ، حيث يقدم هذا العرض أمام البطل وصفًا لتاريخه ، ويضع ذلك فى شكل شعرى وهو أمر كان يعجب لوبى كثيرا. ويسير لوبى فى هذه المسرحية على نفس وتيرة لوكاس رودريغيث ، حيث يختار كنقطة انطلاق للحدث الدرامى اللحظة التى يعى فيها الشابان المسلمان العلاقات الغرامية التى يعايشانها وذلك عندما تتعكر معيشتهما الطفولية الهادئة. إن قصيدة الشعر الرومانثى التاريخى تنقل شخصياتها الى وحدة وعزلة الحدائق عندما" كان ابن الرئيس يغنى / وشريفة تجيبه" . حيث تبدأ المسرحية بغناء متبادل للحبيبين اللذين يسيران منفصلين وكل منهما غارقٌ فى مشاعره حتى اللحظة التى تلتقى فيها خطواتهما وتأوهاتهما . فى هذا الغناء الزوجى والمناجاة – والذى يمثل افتتاحا للأحداث على طريقة قصص الرعاة – تتلاءم اللمسة الرقيقة مع جو ليس له علاقة بالزمن ، وهى ميزة خاصة بأدب الرعاة أكثرمن علاقتها بالنوع الموريسكى ، كما أنه يمثل فى المسرحية معبْرا بين الشكلين التعبيرين وذلك من خلال المقطع الذى أبرزه مييننديث بلايو لجماله عندما تقدم شريفة بصورة بسيطة صياغة للوحدة الشعرية من الورد واللون والإحساس(٥١) .

وفى النهاية يجب الإشارة إلى أن الشعر الشعبى الذى تم إدخاله من خلال مشهد الشتائم والذى يتم بالإيقاع الهادىء الخاص بالمقاطع الوصفية هوالشكل الذى تم اختياره لتقديم الخطابين اللذين يحتويان على السيرة الذاتية ، ويخبر فيهما ابن الرئيس نارباييث من ناحية وشريفة من ناحية أخرى بالأسباب التى تثير شجونه ولا يستطيع التحكم فيها ، ويسير فى ذلك على وتيرة القصة . تأخذ الحكاية نغمة معتدلة وتزداد توترا عند استحضار ذكريات غرناطة المشهورة ذات الاحتفالات الفروسية ، ويتناقض ذلك مع الموقف المأساوى الخاص بمقتل أبناء سراج . فى الحكاية الثانية يأخذ استحضارالغياب والوحدة التى تعيشها الشخصية نفس النغمة الغنائية والتداخل مع الطبيعة الذى ظهر فى مشاهد بداية المسرحية. وعند إيجازنا للانطباعات المعروضة يمكن التأكيد على أنه – وان كان الكاتب المسرحى يتبنى الموضوعات والانطباعات

العاطفية والقواعد الأخلاقية لابن سراج - فإنه يضيف عناصر جديدة تنسجم مع اتجاه أو اخر من اتجاهات الأشعارالشعبية الخاصة بالمسلمين ، ويفضل اختيارالاساليب الأكثرحداثة فى المشاهد المخصصة لتقديم الحبكة الرئيسية : موضوع العلاقات الغرامية بين ابن الرئيس وشريفة .

هناك عملان آخران يتفقان بصورة كاملة مع موضوع " ابن سراج " ومجموعة الشعر الشعبى الموريسكى الجديد وهما " الشريف ابن سراج" وهو كما نبه ريتشارد تيلر Richard Tryler[٥٢] يحمل علامة بيلاردو ، وربما يعود تاريخ تأليفه إلى الفترة من ١٥٩٩ - ١٦٠٦ م ، وكذلك مسرحية " حسد طبقة النبلاء " (*) ( ١٦١٣و ١٦١٥ و ١٦١٨) والتى تمثل نهاية مجموعة الأعمال التى تعالج موضوع غرناطة ، وأن العمل القصصى الذى يمكن أن يقترب من هذه المسرحيات ليس هو " ابن سراج" ، وإنما " الحروب الأهلية فى غرناطة " ، ولكن يبدو أن الحبكة الرئيسية فى كل منهما من اختراع لوبى نفسه ، وتدور حول أحداث موجودة من قبل فى مجموعة ابن سيدوس وطاريفة ، والتى أشير إليها فى ( الزهرة الأولى للشعرالرومانثى لمونكاى) [٥٣]، وكذلك فى كتاب بيريث دى إيتا .

إنها عبارة عن تحالف بين قائد مسيحى وأحد أبناء سراج والذى يرغب فى اعتناق المسيحية من أجل تذليل عقبات مغامرة عاطفية تعتريها المشاكل والوصول بها لنهاية طيبة ، ويسند فيها للملك المسلم دوراً سلبياً .

إن أسطورة مقتل أبناء سراج والتى سوف يتم دمجها مع أحداث "حسد طبقة النبلاء" تعتبربعيدة عن الحبكة الخاصة بـ"الشريف بن سراج" ومع هذا فإنها تظهرمن خلال ربطها مع هذه المسرحية عندما يأمرالملك المسلم ، مدفوعاً بمشاعرالغيرة ، بقتل فارس مسيحى، ويقدم ذلك على أنه قد تم بالفعل مع أنه لم يتم . إن النغمة الحزينة لهذا المقطع الذى يأتى على لسان ابن سراج بطل المسرحية تزيد من خلال انتهاء الأبيات

(*) *La envidia de la nobleza .*

بالأحرف المتحركة ، والتضاد بين بعض التعبيرات الاستعارية التى تسيرعلى منوال شعر بترارك. كذلك ، فإنه يأتى بعد خطاب للملك المسلم، وكُتبت أبياته على شكل مقطوعة من أربعة أبيات كل منها يتكون من ثمانية مقاطع وقافية ساكنة والذى اعتبره مينينديث بلايو - بحق - سابقة للأشعار الشرقية التى سيؤلفها بكثرة الشعرالرومانسى ، حيث يستخدم كعناصر إغراء ذكر أماكن جميلة وممتعة ، وذلك داخل النظام المترابط الذى يميز هذا النوع الفرعى من الشعر الغنائى . إن الطابع الفخم للمقطعين والتناقض الكبير بينهما، يبرز بطريقة واضحة هذا المنظر للطاغية الشرقى ، والذى بدون أى تبرير تاريخى ، يرتبط فى الكثير من الأعمال الأدبية بشخصية آخر ملوك المسلمين فى إسبانيا. فى مسرحية "الشريف بن سراج" يجد لوبى وسيلة لتقوية هذه اللمسات التى ترسم منظرًا طبيعيًا مستغلاً القوة الموحية لاسم ، وذلك عندما قدم على خشبة المسرح مظاهرالإعجاب التى يحدثها المنظر العام للمدينة المسلمة فى العاشقين المسيحيين اللذين يتوجهان إليها. ومن المحتمل أن يكون هذا المشهد مستوحى من قصيدة ابن عمار، ومع ذلك فإنه يرتبط بقوة مع الشعر الشعبى القديم ؛ من خلال أبيات القصيدة التى تبدأ "من أبواب البيرة/ إلى سييرانيبادا" التى تشبه "من فوينتى ديل البينو / إلى تلال سييرانيبادا " وهى أبيات وردت فى قصيدة مطلعها " يا الله ، ياله من فارس جيد"(٥٤).

كذلك فللمشهد علاقة مع القصيدة الموجودة فى"الأشعار الشعبية العامة" "السامى"، وذلك من خلال البيت الذى يبدأ ب"أعالى البيازين"(٥٥) وتكرار أسماء بيباتا وبين [باب التوابين ] وزاكاتين ، وهى أسماء مذكورة أيضًا فى الشعر الشعبى المشار إليه من خلال القافية الحادة .

إن كثرة الإشارات الأدبية لا تمنع من أن هذه الأجزاء وأجزاء أخرى من نص المسرحية تعكس إحساسًا بأننا أمام منظر حقيقى ، وهو أمر لا يوجد إلا فى أشعار قليلة للشعراء المعاصرين للوبى دى بيغا. حيث يعود الشاعر لاستخدام القوة الإيحائية لأسماء الأماكن عندما يستعمل فى واقعة القبض على سيدة مسلمة - وهى واقعة

موجودة فى المشهد الثانى - أسماء دينادمار وحديقة ابن عمار. إن وصف الحدث مع الديباجة التى تبدأ بالأبيات " إلى غرناطة عادوا من حديقة ابن عمار"، يمكن اعتبارها عينة للشعر الشعبى الموريسكى الروائى الموجود فى النص ، الذى يسير على طريقة الأشعار الشعبية ذات الطابع الإخبارى . وداخل المسرحية وفى نهاية أحد الفصول يُسمع أسماء الأنساب المميزة للشعر الشعبى الموريسكى والبيت الذى يبدأ به "الفرسان الغرناطيون"والذى لا يتوقف الكاتب عن ذكره أو إضافته.هذه اللحظات السعيدة التى تصل اليها مسرحية" الشريف بن سراج" فى بعض المشاهد تنقل إلى المجال الدرامى الموضوع والطرق البلاغية والجو العاطفى للأشعار الشعبية .

وتمثل مسرحية "حسد طبقة النبلاء"(١٦١٣أو ١٦١٥، ١٦١٨) مرحلة النضج الكامل للكاتب المسرحى. فى هذه المسرحية يمكن أن يستشف رغبته فى جمع المواقف الدرامية والأساليب التى تميز المسرحيات الموريسكية التى تم كتابتها فى المرحلة الأولى لمسرحه لوبى. مثلما حدث فى "مؤسس عائلة فاخاردو " حيث يسير الحب المتبادل بين أحد أبناء سراج - زلينو فى هذه الحالة - وسيدة تدعى شريفة فى طريق مسدود بسبب تطلعات ملك غرناطة، المفتون بالسيدة المسلمة .

يعتبرهذا الموقف غريبًا على موضوعات "ابن سراج" ، لكن اتخاذ كارتاما مكانًا للمشاهد الأولى يوجد ربطًا بين كلا العملين . ومن ناحية أخرى يسمع فى شكاوى أحد الثغريين شرحًا مطولا مأخوذا تقريبًا من نص القصة :

"لا تعتبر امرأة ، من لا تحب بن سراج"، وسوف تنطق شريفة نفسها البيت الأول لأنشودة ابن الرئيس "لقد نشأت فى كارتاما". وتتواجد أيضًا مجموعة ابن رضوان من خلال الشخصية التى تحمل هذا الاسم ، وهو صاحب قلعة الحمراء ، وبخاصة عندما يتحاور مع الملك. وعلى الرغم من أنه فى هذا الحوار يضع أبياتًا من مقطوعة "أيها القائد المسلم / أيها القائد المسلم " فإن أساسه يعود لقصيدة "يارضوان من المناسب أن تتذكر".(٥٦) كذلك يظهر البيت الذى تحول الى مَثَل "ألغاب يتحول إلى حراب" وهو من الشعر الشعبى العام الذى يبدأ "إلى الخارج / إلى الخارج ، أبعد / أبعد ".(٥٧)

والذى يردده زليندو. كذلك يصل إلينا صدى التهكم والغيظ الذى وضعه لوبى نفسه فى مجموعة زايد ، عندما تحول الدسيسة المدح إلى إهانة مثلما يحدث فى قوله :

"إذا كان قلبك / يا زايد ملئ بالشجاعة"

إذا كنت تناوش فى المرج / مثلما تتحدث بين النساء..

إذا كنت ماهراً جداً فى الحرب/ مثلما فى التنزه فى الميدان

إذا كنت وأنت مسرور تلعب بالعصى بكل شجاعة (٥٨)

وأيضا تعرف

يا صاحب السمو/

أنه فى السجون والميادين/ تلعبون بصورة ماهرة جداً /

بالسيف والقلم .

إن استعداد البطل لاعتناق المسيحية وذلك بقوله " إننى فى هذا الجسد مسلم/ ولدى روح مسيحية" والخطوة التى يتخذها عندما يطلب مساعدة من القائد المسيحى ليقف ضد ظلم مليكه ، وكذلك حالة الرضا التى يسمع بها القائد توسلاته ، والتى تصل به إلى قبوله مسروراً ارتداء حلة المسلم وأيضاً البكاء على غرناطة الموضوعة بين أسماء لأماكن رنانة ، كل ذلك يمثل بعض الموضوعات التقليدية العامة بين الأشعارالشعبية والمسرحيات التى يتم مزجها هنا.

إن مقتل أبناء سراج هو موضوع قطعتين وصفيتين يستعمل فيهما بحر الشعر الشعبى . فى الأولى نعود لنجد الأبيات الأربعة التى تبدأ بـ"أيها الفرسان الغرناطيون" .

وتعالج القطعة الثانية الموضوع بشكل تهكمى ، حيث إن المسلم الصغيرالذى ينشد الأحداث يبدأ بمقدمة مشابهة للشعرالشعبى الشهير(فرسان بنى سراج ..) (أنتم فرسان طيبون ).إن خطب المسلم الصغير فى هذه المسرحية جديرة باهتمام أكبر من

الذى نخصـها به هنا، حيث تعتبر عرضًا لتقنية المؤلف وذلك عندما يجدد أسلوب الشعر الشعبى الموريسكى من خلال تجديد العنصر الفكاهى ، مع المحافظة على الإيقاع والخفة .

هناك أسلوب آخر من أساليب الشعر الشعبى التى نجدها فى مسرحيته "حسد طبقة النبلاء" وهوالخاص برواية الأحداث التاريخية . وأكثرهذه الحكايات وضوحاهى التى يرويها القائد عن تاريخ أخيه، حيث يبين أنه قد عانى من الأسر، وأنه كان فى ذلك الحين على علاقة بنبيلة مسلمة، وقد نتج عن هذه العلاقة غلام يتبين فى النهـاية أنه ابن سراج بطل هذه المسرحية . ويثير أسير مسيحى غضب الملك المسلم حين يترنم بأغنية شعبية ذات أسلوب تقليدى حول الاستيلاء على مدينة جيان ، حيث يتم اعتبار ذلك الشعر الموجود فى الحدث على أنه قديم، ومع ذلك يجب أن نفترض أنه قد تم كتابته لهذه المسرحية ، والأبيات الأولى منه "الملك القديس دون فرناندو/ انطلق من قرطبة". تُذكر بمقدمات أشعار شعبية حول حصارأشبيلية مثل "كان يحكم أشبيلية/ الملك فرناندو الثالث" أو "الملك القديس فيرنانو/ الذائع الصيت".(٥٩)

ومن جديد، تأتى شخصية مستخرجة من الأشعارالشعبية – وهو القائد هنا – لتتحول إلى بطل أغانى، وبذلك تتم علاقة ذات طابع تهكمى بين مجال التأليف الدرامى ومجال الحياة. كذلك يتم فى جو مزيف تقديم مشهد يختلط فيه الراوى مع البطل، عندما يسمع على لسان طريفة ، وهى تطل من نافذة تبدو كما لو كانت لأحد الأبراج،القصيدة الشعبية التى تبدأ " فى أبراج قصر الحمراء/ التى تطل على سيرانيبادا ." حيث تغنى فى صورة الشخص الثالث الغائب ظروفها الحالية حتى تسمع الرد من زيلندو، حيث يستحضر العاشقان فى نغمة غنائية ماذا كان يفعل بطلا "العلاج فى المحنة" فى طفولتهما السعيدة . إن تعبيرات مثل "مع سموكم نشأت فى كارتاما" لا تسمح بالشك فى أن الهالة الشعرية للعاشقين فى رواية" ابن سراج " تلف شخصيات المسرحية .

إذا كانت الناحية التعبيرية للمسرحية، التى تحتوى على العديد من المعالجات الأدبية ، تجعل عملية قراءتها أمرًا ممتعًا، فإننا يجب أن نتفق مع مونتسينوس فى أن الموضوع التراجيدى الخاص بمقتل أبناء سراج لم يكتسب القوة التى يمكن انتظارها.

ويحدث شيء مشابه لذلك في "الحروب الأهلية في غرناطة" حيث إن الصفحات الخاصة بالأسطورة توجد بها تفصيلات وحشية ، لكنها لا تحرك المشاعر بطريقة تتناسب مع جسامة الأحداث . إن فشل القصاص يمكن أن يعود إلى أن المهمة المطلوب القيام بها تتجاوز إمكانياته ، وإن نوع التأليف الروائي الذي كان يقوم به لم يكن وسيلة مناسبة لبيان أسباب وآثار الحسد والعنف. لكن لوبي بالتحديد كان قادراً على معالجة هذه الموضوعات في مسرحية عظيمة مثل "فارس أولميدو"(*) (٦٠) وفي حالة المسرحية الموريسكية ربما يفرض كون الموضوع أسطورة مأخوذة من العديد من المصادر لوناً من البعد في المعالجة مما يحدّ من التأثيرالعاطفي للأحداث .

عندما درسنا مسرحيات لوبي التي تعالج موضوعات موريسكية وغرناطية – وذلك على مدى العشرين عامًا الأولى من نشاط الإبداعي– تبين أنها قدمت أنواع الشعر الشعبي الخاص بالمسلمين التي كانت ما تزال موجودة في زمنه . وعلى عكس ما يحدث عادة مع مصادر أخرى ، فإن هذه المادة تنتقل للنوع الدرامي ومعها شخصياتها التقليدية ولغتها البلاغية الخاصة بها. إن الجو العاطفي الذي نراه فيها يشبه الجو الذي ينبعث من نوع الأشعار الشعبية التي تسود في كل عمل ، بل وفي كل مشهد. وكان هذا التناسب ممكنًا لأن الشعر الشعبي الموريسكي كان يمثل المدرسة والإلهام للشاعر الشاب ، والذي كان قد استوعب قِيمهُ الجمالية عندما أنشأ الكوميديا الجديدة أوساهم في ذلك بصورة حاسمة. ولما كان لهذا النوع أشكاله الخاصة، فإن الجودة الشعرية التي وصل إليها مسرح لوبي دي بيغا كانت بفضل كونه شاعراً شعبيا عظيمًا في النوعية الموريسكية الغنائية وربما كانت هذه الظروف نفسها هي التي حدّت بشكل ما من انطلاقه. ولكي نحدد بدقة هذه الآراء من الضروري أن نضع كل إنتاجه المعروف ضمن عملية البحث عن التيار المدفون الذي ينبع من الشعر الشعبي الموريسكي الجديد، وهذا يمثل مهمة أكثر طموحاً مما تتطلع إليه هذه الصفحات .

(*) *El Caballero de Olmedo* .

# الهوامش

(١) El viaje entretenido. Ed. de J.P. Ressot, Madrid,( Castalia, 1972, p. 152.

يشير روخاس أن تلك المسرحيات كانت تقدم بثياب وعباءات ويجعل ذلك يحدث فى الفترة السابقة على التى كان يمثلها خوان دى لاكويبا.

يعرض هذا البحث بتوسع كبير وجهة نظر كنت قد قدمتها فى محاضرة غير منشورة وتحمل نفس العنوان وألقيتها فى المؤتمر الدولى الأول عن لوبى دى بيغا وأصول المسرح الإسبانى (مدريد، ١٩٨٠). وأود أن أشير إلى أن منحة من مؤسسة John Simon Guggenheim Memorial Foundation سمحت لى بالقيام بأبحاث حول الأشعار الشعبية الموريسكية وكيفية توجيهها فى المسرحية التى تعتبر أساسًا لهذه الدراسة .

عندما اقترب موعد طباعة هذا المقال وصل إلىّ مقال

Antonio Carreno, " Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega: Constantes e interpolaciones " HR, L, 1982, pp. 33- 32

وإنه ليسرنى أن اتفق مع هذا الناقد فى الرؤية العامة لمادة عالجناها بطرق مختلفة .

وفى النهاية أود أن أوضح أن فى الملاحظات التالية تغاضيت عن التعليقات حول الأشعار الشعبية التى ليس لها علاقة مباشرة مع الموضوع المعالج .

(٢) إن مسرحيات Abindarraez y Narvaez y Zegries y Abencerrajes يمكن أن تكون الروايات الأولى لـ: el remedio en la desdicha y la envidia de la nobleza . على التوالى .

والنسخة الأولى ل El peregrino en su patria التى طبعت عام ١٦٠٤تحمل موافقة نشر خاصة بالعام السابق . وإننى أستعمل الطبعة التالية

J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1973( pp. 57 -63)

التى تنقل قائمة عناوين المسرحيات بدون تغيير فى الترتيب الذى تظهر به.

(٣) التاريخ المحتمل لتأليفها يكون ما بين ١٦١٣ ـ ١٦١٥م ، انظر

S. Griswold Morley y Courtney y Bruerton, Cronologia de las comedias de Lope de Vega, version espanola de M. R. Cartes, Madrid, Gredos, 1968, pp. 321 - 322 .

أسير فى هذا العمل وفقًا للتواريخ الموجودة فى ص١٢٥ ، وذلك إذا لم أذكر شيئًا غير ذلك.

(٤) انظر Francisco Lopez Estrada, El Abencerraje ( Novela y romancero), Madrid, Cateda, 1980

هذا الكتاب يعرض بإيجاز رؤية المؤلف ونظرة عامة لوجهات نظر النقد الحديث. لقد اقترحتُ نفس الهدف فى

The Moorish Novel : El Abencerraje and Perez de Hita , New Work , Twayne, 1976. Luis Morales Oliver , La novela morisca de tema granadino, Madrid, Universidad Complutense, 1972

(٥) توجد اليوم مصادر بيليوغرافية واسعة ودقيقة من بينها يبرزما يلى :

Antonio Rodriguez Monino, Diccionario de pliegos sueltos poeticos ( siglo XVI), Madrid, Castalia, 1970, y Manual de cancioneros y romanceros , Madrid, Castalia, 1073, 2 Vols.

وفيما يتعلق بدراسات حول الأشعار الشعبية فإننى أوصى بالمراجع الموجودة فى

El romancero hoy 2 o coloquio Intemacional, ed. a cargo de A. Sanchez Romeralo, D. Catalan y S. G. Armistead, Madrid, Catedra Menéndez Pedal, 1979, 2 Vols.

وفى الجزء الخاص ب Poética يوجد دراسة

Francisco Romero , " Hacia una topologia de los personajes del Romancero " ( pp. 251-73)

حيث يتم تحليل رواية شفوية للشعر الشعبى عن مانويل بونثى دى ليون ، التى تم ضمها فى كتاب La Montana إنه يمثل إحدى الحالات التى يتفق فيها تأصل التراث الحى الشفوى مع انتشاره بواسطة الطباعة خلال العصرالذهبى. حيث إنه من بين الأشعار الشعبية التى تدور حول التحديات تبرز فى قصائد كتاب الأشعار الشعبية أشعار تحكى انتصارات قائد كالاترابا، وانتصارات الشاب غارثيلاسو دى لابيغا، عندما قَبِل تحدى طارفى وانتصارات مانويل بونثى دى ليون. إن المجموعات الثلاث أصلها فى ملازم منفردة والطبعات المتتالية ل La Silva de romances حيث تكثر القصائد الحدودية. إن كل هذه القصائد موجودة بالطبع وإن كان ذلك بعدد أقل فى المجموعات السابقة. فى " La Silva de 1550 يا ألهى يا له من فارس طيب/ قائد كالاترابا، و «من غرناطة خرج المسلم/ الذى كان يدعى عليتار» ينتميان إلى المجموعة الأولى، «يامدينة سانتافى كم تبدين جميلة / فى مرج غرناطة» تنتمى للثانية، «من هو ذلك الفارس/ الذى يعتبر الأفضل بالنسبة لى» ينتمى للثالثة. ومن الشائع فى الملازم أن هذه الأشعار الشعبية يتم توسيعها وتأخذ فى بعض الأحيان شكل شعر هجاء للمسلمين .

(٦) شكل الملزمة المنفردة تم دراسته فى

Maria Cruz de Enterria, Sociedad y poesia de cordel en el barroco, Madrid, Taurus, 1973

قصيدة فاخاردو التى رأينا أنها تلعب دوراً كبيراً فى مسرحية «مؤسس عائلة الفاخاردو» توجد مطبوعةً فى ملزمة منفردة فى إشبيلية عام ١٥١٥م بالإضافة إلى موضوعات حول شارل مارتل.انظر

Ramon Menéndez Pedal, Romancero hispanico, Madrid, Espasa -Calpe, 1953, Vol. II. Pag. 671

(٧) عالجتُ هذا المظهر فى The Moorish Novel,Pags. 103 - 109

(٨) عملية مشابهة لما أشار إليه :

Damien Saunal, " Une conquete definitive du Romancero nuevo : le romance assonance", en Melanges a la memoire de Jean Sarrailh, Paris, 1966, vol. I pags. 355 - 75 .

وحول التاريخ الجمالي للشعر الشعبي الحدودي والموريسكي في مجمله انظر

Menendez Pidal, Romancero hispanico, y Manuel Alvar, El romancero : tradicionalidad y pervivencia, Barcelona, Planeta, 1970.

(٩) في هذه المجموعة يوجد أيضاً أشعار شعبية ذات محتوى قصصي والتي سوف تختفي في المجموعات التالية لنفس الشخص الذي قام بجمعها.

Jose F. Montesinos, " Algunos problemas del romancero nuevo, en Romance Philology, VI, 1953, paginas 231 - 47

(١٠) عالجتُ هذا الموضوع في

Aspectos folkloricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en Espana" en RMLA, LXXVIII, 1963. Pags. 476 -91

وبالإضافة إلى الأمثلة المبكرة التي توجد في ذلك العمل توجد أيضا المسابقات المصحوبة باختراع والتي علق عليها

Norman D. Shergold, A History of the Spanish Stage, Oxford, 1967, cap. 5.

نص درامي مبكر يقوم على أشعار شعبية هو

La farsa del Obsipo don Gonzalo" estudiado por Catalan," Don Francisco de la Cueva y Silva y los origenes del teatro nacional" en NRFH,III, 1949, P?gs. 130 - 40.

يجب أيضاً التفكير في أعمال مثل

El cerco de Rodas de Francisco Tarrega

وفي موضوعات شعر شعبي لمسرح خوان دي لاي كويبا

وبعد لوبي دي بيغا حازت مسرحيات " المسلمين والمسيحيين " بشعبية ملحوظة إلى أن وصلت حتى بدايات الحركة الرومانسية ويستحق الموضوع دراسة دقيقة.

وقد قمتُ بدراسة ذلك باختصار في المقال السابق . وقبل ذلك استطعت أن أثبت التأثير الخاص بالقرن السادس عشر في ذلك الاتجاه الدرامي وملاحظة اتصالاته وعلاقته مع المسرح النيوكلاسيكي والرومانسي .

ولقد درستُ المسرحية الموريسكية في

La Luna Africana, comedia de nueve ingenios " en Papeles de Son Armadans, n0 96, marzo 1964, Pags. 254 -98.

كما قمت بمعالجة بعض المسرحيات ذات الموضوع الذى يتعلق بذلك فى محاضرة ألقيتها فى المؤتمر الدولى الأولى عن كالديرون دى لاباركا (مدريد، ١٩٨١) وطبعت ضمن أعمال ذلك المؤتمر.

دراسة هامة تكميلية لدراسة الشعر الشعبى فى المسرحية يمكن أن تكون التى تعالج الأنواع الصغيرة. انظر الحالات المحددة التى عالجها كل من

R. Goldberg, "Un modo de subsistencia del romancero nuevo, Romances de Gongora y Lope en bailes del Siglo de Oro", en BH, LXXII, 1970, Pags. 56 -95 y la introduccion de Francisco Rico a Lope de Vega, El caballero de Olmedo, 3.a ed., Madrid, Catedra, 1981, Pags. 45 - 60 y 65 - 75.

(١١) بصدد علاقة الشعبية التى حازتها المسرحية مع انتشار الأشعار الشعبية ، فقد كان يعلق أحد كبار منتقديها: " لقد كان الشعراء يجسدون عواطفهم فى مسلمين ورعاة وذلك ليكونوا أكثر إتقانًا، وكما أن ما هو رعوى قد قيل ( مثله) فى مسرحية قديمة، وعندما تم تقديمه هكذا، فقد ابتعد عن ما هو معاش وطريف. إن المشاعر التى كان يحس بها الجميع كمشاعر نبيلة أتاحت الفرصة للجميع فى أن يروا حياتهم الخاصة قد تم الارتقاء بها من خلال الفن ".

Jose. F. Montesinos , " Algunos problemas del romancero nuevo"

انكرُ ذلك تبعا لـ:

Ensayos y estudios de literatura espanola, México , 1959, Pag. 88

(١٢) يعرض موجزا واضحا للموقف الذى يقوم على تبسيط المعالجة الدرامية حيث يقسم الناس إلى أخيار وأشرار ، مع إشارات لوجهات نظر النقد المعاصر

Emilio Orozco, Manierismo y barroco, Madrid, Catedra, 1975, Pags. 155 -87.

(١٣) هذا النوع الذى أحدثه المسرح ولغته غير المفهومة ، كانا موضع دراسة من قِبل كل من

Albert E. Sloman, " The Phonology of Moorish Jargon in the Works of Early Spanish Dramatists and Lope de Vega", en Modern Language Review, XLIV, 1949, 207 - 17, Gisela Labib, Der Maure in dem dramatischen Werk Lope de Vega s. Tesis doctoral, Universitat Hamburg, 1961, pags. 175 - 200, Thomas E. Case, " El morisco gracioso en el teatro de Lope" en Lope de Vega y los origenes del teatro espanol, Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega, Madrid, CSIC, 1981.

(١٤) Marcelino Menéndez Pelayo, Estudios Introductorios en su edicion de Lope de Vega, Obras , ed. de la Real Academia Espanola, Madrid, 1890 - 1913, 15 vols.

المسرحيات التى أعلق عليها توجد فى الجزءين العاشر والحادى عشر كذلك يمكن قراءة الدراسات فى

Estudios sobre el teatro de Lope de Vega, Santander, 1949, vols.IV y V

الإشارات التى أضعها داخل النص وبجوارها الرمز المختصر (Acad) تعنى الإشارة إلى طبعة الأكاديمية .

(١٥) La epopeya castellana a través de la literatura espanola, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1945, pag. 185.

الرواية الفرنسية كانت قد نشرت عام ١٩١٠م.

(١٦) دراسة توجد مع الطبعة التالية

José F. Montesinos, El cordobés valeroso Pedro Carbonero. Teatro Antiguo Espanol, VII, Madrid, Centro de Estudios Historicos, 1929.

(١٧) Jerome Aaron Moore, The Romancero in the Chronicle Legend Plays of Lope de Vega . Univ. of Pennsylavania Publicaction of the Series in the Romance Languages and Literatures, XXX, Philadelphia, 1940.

(١٨) Granada en la poesia barroca, Granada,, Universidad, 1963, pags. 33 - 41 y 55 - 67.

(١٩) بالإضافة إلى الدراسات المذكورة يجب الإشارة إلى

Enrique Moreno Baez, " El tema del Abencerraje en la literatura espanola", en Archivum, IV, 1954, pags. 310 - 329, y " El manierismo de Pérez de Hita" en el Homenaje a Emilio Alarcos, Valladolid, Universidad, 1965 - 67, vol. II, pags. 353 0 67.

(٢٠) Die spanische Marenromanze, Tesis Doctoral, Gottingen, 1966.

(٢١) Experience and Artistic Expression in Lope de Vega. The making of "la Dorotea" Cambridge , Mass, Harvard University Press, 1974, pags. 45 - 85.

(٢٢) El romancero lirico de Lope de Vega, Madrid Gredos , 1978, caps. 1 y 2.

(٢٣) Epopeya castellana, pag. 182.

(٢٤) Ob. Cit. Pags. 9 - 16.

(٢٥) Cercada esta Santa Fe" en Siete siglos de romancero ( Historia y poesia ), " Madrid, Gredos, 1969, Pags. 100 - 132.

(٢٦) انظر الملاحظة رقم ١٤

(٢٧) انظر مقدمة مينديث بلايو فى

Lope de Vega, Obras, Vol. X, Pags. xli - xlviii, y E. Buceta, " Notas acerca de la historicidad del romance Cercada esta Santa Fe" , en RFE, IX, 1922, Pag. 367 - 83

(٢٨) Diego Marin, La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega, México, de Andrea, 1958, Pags. 171 - 73 y Rinaldo Froldi, Lope de Vega y la formacion de la comedia, Salamanca , Anaya, 1968, Pag. 139 - 69.

(٢٩) إن مغالاة المتحدى طارفى يمكن أن يكون لها علاقة مع مظاهر الجنون الخاصة باورلاندو أو رودامونتى، وهو أمرشائع جدا فى مؤلفات الشعراء الشعبيين وفى مسرحيات لوبى ومن بينها

حيث يمدح مسلمي غرناطة.

انظر

Maxime Chevalier, la Arioste en Espagne , Bordeaux, 1966, Pag. 412

وتلتقي الأشعار الشعبية والمسرحيات المستوحاة من قصائد إيطالية ومسرحيات " المسلمين والمسيحيين" في عناصر كثيرة ، مثل ما يتعلق بمبحث أسماء الإعلام كما يمكن أن نرى ذلك في

Morley y Richard S. Tyler, los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega, Berkeley, Univ. of Californnia Press, 1961.

(٣٠) تتمثل في أن يثبّت في باب المسجد لافتة عليها كلمات «طائر ماريا» وهي التي يدنسها ويهينها طارفي .

(٣١) يشير موري في صفحة ١٦ أن هذه الطريقة تبدأ في الفصل الرابع في مسرحية «أعمال..» لكن يتم تطبيقها بالكامل في مسرحية «ابن رضوان» وهي التي سوف نعلق عليها فيما بعد أو في مسرحية «حصار مدينة سانتافي»، ويبدو أن ذلك يتم مع وعي بتأثيرها الجمالي. وقد أشار نفس الناقد (ص٣٢ - ٣٨) إلى أوجه تشابه أشعار شعبية لمجموعة تحدي طارفي مع اثنين من النوع الجديد يظهران في الطبعة الأولى لـ (Flor Huesca, 1589)

المقصود بذلك القصائد التي مطلعها "مع ألفين من الفرسان المسلمين" و"ضعوا لي السرج على الجواد الأشهب" ( التي يوجد بينها توافق لفظي ) في الحالة الأولى والبيت "ضع لي السرج على جوادي الأذان" ، وفي الحالة الثانية كان لوبي، وقد امتلأ عقله بمشاهد أدبية ذات علاقة بعالم بن نصر ، يترك لتداعي الخواطر الحرة لذاكرته أن تظهر في النص .

(٣٢) El cerco de Santa Fe, de Lope de Vega, ejemplo de comedia épica", en" Homenaje al prof. William L Fitcher, Madrid, Castalia, 1971, pags. 115 - 25.

(٣٣) انظر تعليقات مونتسينوس في الدارسة التالية والتي ذكرت في الملاحظة رقم ١٦

Pedro Carbonero ( pags. 205 - 209).

أرقام الأبيات المذكورة بجوار الإشارات تعود لهذه الطبعة.

(٣٤) J. B. Avalle - Arce, " Pedro Carbonero y Lope de Vega: Tradicion y comedia", en Homenaje a Fitcher, pags. 59 - 70.

(٣٥) Guerras civiles de Granada, ed. P. Blanchard - Demouge, vol. I, Madrid, Centro de Estudios Historicos, 1913, pags. 181 - 182. Moore, Pags. 51 - 61.

(٣٦) Guerras civiles ,Pag. 171

(٣٧) يمكن أن نذكر على سبيل المثال " مع أبناء سراج الأحرار/ ملك غرناطة الشاب" في المرجع التالي

Lucas Rodriguez, Romancero Historiado (Alcala, 1582), ed A. Rodriguez Monino, Madrid, Castalia, 1582, Pags. 154 - 55.

هذا الشعر الشعبى له تأثير فى «بدرو الكاربونيرو»

إن الوحدة النحوية المبدئية تظهر فى البيت " أبناء سراج الأحرار"

وهتافات " دراجة ، صديقتى/ أو جميلتى دراجة " من الشعر الشعبى سنجد تأثيرها ، وإن كان ذلك فى سياق مختلف ، فى" أى اليكسندرا محبوبتى/ فاتنتى اليكسندرا" من الرواية المخطوطة التى استخدمها مونتسينوس. ومن المحتمل ان تكون قوة (تعبير) البيت المقلّد تجعل الصفة تتغير فى النص المطبوع، الذى يظهر فى الجزء الرابع عشر من أعمال لوبى دى بيغا، حيث يقرأ " أيتها الفاتنة إليكسندرا"

(٣٨) فى القصيدة الشعبية" كان الملك المسلم يلعب " لا يمكن اعتبار شخصية القائد الحدودى وصفًا لشخص محدد

Buceta, " Anotaciones sobre la identificacion del Fajardo del romance Jugando esta el rey moro", en RFE, XVIII, 1931, Pags. 24 - 33, y J. Torres Fontes, " El Fajardo del Romance del juego del ajedrez" en RB y D, II, 1948, Pags. 59 - 88.

دُرستْ هذه المسرحية فى المرجع التالى

S. de la Nuez Caballero, " Murcia en dos obras dramaticas de Lope de Vega " en Anales de la Universidad de Murcia, XXI, Filosofia y Letras , nums, 1 - 2 ( curso 1962 - 1963 ), pags. F. 59 - 88.

(٣٩) هذا الدور يخص قائد كالاترابا فى السيرة القصصية "ابن سيدوس وطاريفة" والتى تحكى فى أربع قصائد فى المراجع التالية

Romancero historiado de Lucas Rodriguez que a la Primera Flor de Moncayo ( nums, 1.096, 1.097, 1.098 y 1.099 del Romancero de Duran, BAE, Xy XVI)

يمكن أن يذكر أيضًا بعض القصائد التى يلعب بطولتها مانويل بونثى دى ليون مثل " عندما طلع الفجر" فى المراجع التالية :

El Romancero historiado ( Duran, num. 1.138) o los tres de Padilla ( incluidos en su Teatro de varias poesias, 1580) relativos al moro alcaide de Ronda ( Duran, nums. 1.123, 1.133 y 1.134 )

أشارت الدراسة المذكورة فيما بعد إلى التأثير المحتمل لقصة ابن سراج فى إعداد الموضوع ، وإن كان من المحتمل أن يكون لها أساس أخر فى كتب النوادر

Lopez Estrada, El Abencerraje y la hermosa Jarifa. Cuatro textos y su estudio, Madrid, Revista de Archivos, 1957, Pags. 225 - 27.

ومن بين مسرحيات أخرى للعصر الذهبى مثل

El Buen caballero , Maestre de Calatrava, de Juan Bautista Villegas, فإنها تدور حول هذا الموضوع. وفيما يتعلق بمعالجة بيريث دى إيتا لهذا الموضوع والموقف الذى يترتب عليه نحو المشكلة الموريسكية انظر

The Moorish Novel, Pags. 99 - 100 y 123.

(٤٠) انظر

Lopez de Estrada, "La leyenda de la morica garrida de Antequera en la poesia y en la historia" en Archivo Hispalense, XXVIII, 1958, Pags. 141 - 231.

(٤١) ظهر الشعر الشعبى فى

Tesoro ( Duran lo incluye - num. 116 - transformando el nombre de la dama en Vindaraja)

وفى El Romancero ( 1583) لباديا نفسه توجد شرح لقصيدة شعبية تقول " أى ياشريفة ، يا أختاه: حياة لذيذة وممتعة " حيث يعبر الملك المسلم عن اله لبعد المحبوية بعد أن أسرها المسيحيون عند سقوط أنتيكيرا. كذلك يوجد شرح للقصيدة التى تقول "حزين ووحيد ومهموم" فى

Padilla , Romancero, en Sociedad de Bibliofilos Espanoles , XIX, Madrid, 1880, pags. 441 - 45 .

(٤٢) الأعمال السابقة وطريقة المعالجة فى الأدب الإسبانى لشخصية اليمنى والذى يحمله الحب على تغيير دينه تم دارستها فى

Francisco Marquez Villanueva, Personajes y temas del Quijote, Madrid, Taurus, 1975, pags. 77 - 146.

كذلك فى المسرحية يوجد الكثير من هذا النوع الأدبى مثلاً

El alcalde de Madrid o el cerco de Santa Fe de Lope de Vega.

(٤٣) تم دراستها فى

Lopez Estrada, la conquista de Antequera en el romancero y en la épica de los Siglos de Oro, Sevilla, Real Academia de Buenas Letras, 1956, Pags. 21 - 39.

(٤٤) المرجع السابق ص ٧٨ وما بعدها

(٤٥) Lope de Vega, Poesias liricas, ed. Montesinos, Vol. I, Clasicos Castellanos, XXVIII, Madrid, 1925, Pags. 115.

(٤٦) أقصد الطبعة التالية :

J. Gomez Ocerin y R. M. Tenreiro de Lope de Vega, Comedias, t. I, Clasicos Castellanos, XXXIX, Madrid, 1920.

(٤٧) ذكر فى الملاحظة رقم ٤٠

(٤٨) المرجع السابق

(٤٩) بالإضافة إلى أوجه التشابه المشار إليها فى ملاحظات طبعة غومث اوثيرين يمكن أن يضاف ما يلى فى حكاية ابن الرئيس. اذكر نص لويث استرادا واستخدم ترقيم الفقرات الذى وضعه والموجود فى المرجع التالى :

Lopez Estrada en El Abencerraje, cuatro textos y su estudio ( Pags. 386 -99)

**النص الأول**

مثلاً لا يوجد ابن سراج جبان أو فقير أو ذى حالة سيئة

لقد كان نموذجًا فى البذلات والاختراعات

لم يخدم ابن سراج سيدة إلا وكانت مفضلة، وليست هناك أى سيدة جديرة بحمل هذا الاسم إلا وخدمها ابن سراج

كنت أذهب من كارتاما إلى كوين، وهى مسافة قصيرة، لكن الرغبة كانت تطيلها كثيرًا

إننى أرى نفسى جريحًا وأسيرًا، وأكثر ما يحزننى أن حظى وسعادتى تنتهى هذه الليلة؟

**النص الثانى**

كان يقال فى غرناطة أنه لا يوجد ابن سراج ذو حالة سيئة

أو فقير أو جبان

لقد كانوا نموذجًا فى كل شىء

كانوا يخترعون البذلات

والزينات والألقاب

وأشياء أخرى شهيرة

لم يخدم أحدهم مطلقًا سيدة إلا وحصل على رضاها.

ولا تدعى السيدة سيدة بدون ان يكون لها محب من عائلة ابن سراج

من كارتاما كنت أذهب إلى كوين وهى مسافة قصيرة، وإن كان الشوق دائمًا يطيل المسافة

إننى أرى نفسى أسيرًا وجريحًا

وأكثر ما يحزننى

أن تنتهى سعادتى

(٥٠) Duran, nums, 1.089, 1.090, y 1.092.

" Criose el Abidarraez"

يضيف لوبيث استرادا هذه القصيدة فى الكتاب التالى

Lopez Estrada , El Abencerraje ( novela y Romancero ), pags. 149 -50.

(٥١) ضع الوردة القرمزية

[ التى تشير إلى ] .. الغيرة

فى .. الأزرق التركى

ومن جديد عندما .. ابن الرئيس وهو يتذكر تلك الأيام

يردد: تخرج مليئة بالحب

من النفس ..

كل كلمة مغطاة

مغطاة بلون بمعنى مختلف

(٥٢) " On the dates of certain Lope de Vega s comedias " , en Modern Language Notes, LXV, 1950, Pags. 375 0 79.

(٥٣) انظر الملاحظة رقم ٣٩ .

(٥٤) بيريث دى هيتا: المرجع السابق ص ٣٤ .

(٥٥) Duran, num.239

(٥٦) Moore, ob. Cit., Pags. 108 - 114

(٥٧) يوجد فى Flor( 1591) y el Romancero general ( 1600), Duran, num.88.

(٥٨) نشر فى el Romancero general ( 1600), Duran, num.63

(٥٩) Duran, num.935 y 936

(٦٠) يعتبر فرانشيسكو ريكو أن لوبى قد أخذ فى اعتباره " رقصة" خاصة بموضوع " فارس اوليدو" والذى تمت صياغته تحت تأثير الأشعار الشعبية لفازول. انظر الدراسة الموجودة فى الملاحظة رقم ١٠

# الفصل الثالث

## الفارس الطيب ، قائد كالاترابا .
## مسرحية من تأليف : خوان باوتيستا دى بييغاس .
## ملاحظات حول علاقة الشعر الرومانسى بالمسرح فى العصر الذهبى

هناك الكثير الذى يجب القيام به قبل أن نتمكن من تقييم ازدهار الشعر الشعبى فى مسرح العصر الذهبى بكل سعته وجوانبه المتعددة . لقد افتتح مينيديث بلايو البحث فى هذا المجال فى مواضع متفرقة ، كما قدم مينديث بيدال العديد من وجهات النظر حول الدورالذى قام به الشعر الشعبى فى نشأة المسرح ، وبعد ذلك لم تتوقف الأبحاث القيمة حول هذا الموضوع. ولقد كان إسهام خوسيه ف. مونتسينوس Jose F. Montesinos بالنسبة لنموذج "احتفالات المسلمين والمسيحيين" أمرا أساسيًا. أما دييغو كاتلان فقد درس حالة مبكرة لأشعار شعبية تم استخدامها فى المسرحيات. وبالنسبة لفرانثيسكو بورّاتا Francisco Porrata فقد اهتم بأوجه التشابه الموجودة فى المرحلة السابقة على لوبى. وقد بحث خيرومى أ. مورى Jerome A. Moore بصورة موسعة عن مقاطع الشعر الشعبى الموجودة فى أعمال لوبى دى بيغا التى نشرها مينديث بيلايو . Menendez Pelayo . ومنذ فترة قريبة قامت ريتا غولدبرغ Rita Goldberg بعمل نفس هذه الأبحاث على الأنواع المسرحية الصغيرة . وقام أنطونيو كارّينو Antonio Carreno بتحليل الروابط الجمالية بين الأشعار الشعبية ومسرحيات لوبى دى بيغا . أما كاتبة هذه السطور فقد اهتمت بالعلاقة بين كلا النوعين فى مسرحيات لوبى ذات الموضوع الغرناطى (١).

وعلى الرغم من هذا النشاط الجدير بالاعتبار، من الضرورى قبل الوصول إلى نتائج تشمل كل مسرح العصر الذهبى أن يكون لدينا عدد أكبر من الأبحاث حول هذا

الموضوع، تسمح بأن يُعالج في صورة مقارنة هذا الكم الواسع والمتنوع جداً. حينئذ سوف يمكننا أن نتساءل هل قام الشعر الشعبى الجديد والذى كان له شعبية كبيرة بنفس دور الأشعار الشعبية القديمة. وداخل هذا الطرح نحتاج للاهتمام بصورة خاصة بالأشعارالشعبية الموريسكية والتي تختلف كثيراً عن الأشعار الشعبية الحدودية، وكثيراً ما تكون ممتزجة بها بطريقة معقدة جداً. وبلا شك فإن كلا النوعين قد أنتجا مسرحيات وأعطيا لها علامة مميزة . وتعتبر قراءة ودراسة هذه الأعمال عملاً لطيفًا، حيث يعبر فيها عن أصالة عقل مبدع. إن عملية تقصى الإلهام الشعبى والبحث عن مقاطع من هذا الشعر- سواء كان ذلك أشعاراً تقليدية أو جديدة لها مؤلف آخر- الموزعة في النصوص المسرحية ، تكون غير مجزية وغير مفيدة عندما يتم التعمق فى هذا المجال الواسع من المسرحيات التافهة التي على مدى القرن السادس عشر كانت تملأ جداول إعلانات مسرحيات الأفنية والميادين وليالى القصور. ومع ذلك فإن حالات مثل التى سوف أقدمها فيما بعد، والخاصة بشاعر مسرحى متواضع يكتب مسرحية لها علاقة بصورة جوهرية بشعر رومانثى حدودى، ويستعمل أيضًا كمصدر للحدث العديد من الأشعار الشعبية من ديوان "الشعر الشعبى العام" المطبوع عام ١٦٠٤، ويستعمل سمات الأسلوب التى تميز الشعر الرومانثى الموريسكى، اعتقد أن دراسة مثل هذه الحالات لا تخلو من فائدة .

كان خوان باوتيستا بييغاس ينتمى إلى فرقة تمثيل متجولة، أو على الأقل يفترض ذلك. وقد استطاع استيعاب دروس لوبى دى بيغا بمهارة كافية لدرجة أن أحد أعماله نسبت الى لوبى(٢). إن الأعمال المسرحية الخاصة به، وإن كانت تقدم بعض النقاط الهامة، إلا إنها تمثل مستوى من الأعداد يقوم على التقليد حيث يستخدم أشكال ثبت نجاحها، وذلك بهدف تحقيق مبدأ "كسب إعجاب الجماهير". ولنفس السبب يبدو لى أنه من الجدير بالذكرالإشارة إلى أن هذا الكاتب المسرحى الصغير جداً، والذى تعود مسرحيته الوحيدة الى عام ١٦٢١م(٣)، كتب مسرحية "مسلمين ومسيحيين" مستوحاة بصورة مباشرة من أشعار شعبية مشهورة جداً. إن نفس عنوان:

"قائد كالاترابا، الفارس الطيب" أو"الفارس الطيب ، قائد كالاترابا"(*) لها علاقة بصورة ملفتة بمقدمة قصيدة شعبية قصيرة والتى تقول "يا إلهى، يا له من فارس طيب/ قائد كالاترابا"[٤] . وهذا الشعر بالإضافة إلى أنه يمثل نقطة الانطلاق للعديد من الأشعار الشعبية الجديدة ، احتفظ به خينيس بيريث دى إيتا كقطعة أثرية قديمة قيمة. فى هذه الأبيات العشرة يتم رسم الشخصية الفروسية لبطل الحدود، الذى يحقق الانتصارات فى المعارك الخاصة بحرب غرناطة فى مرحلتها الأخيرة .[٥]

وعندما يحمل بييغاس هذا الموضوع إلى عمله المسرحى، سوف يستعمل أجزاء خاصة بوصف الأحداث السابقة والجزء الذى يشير للنص الشعبى وكذلك مشاهد ذات مضمون فروسى، وسوف يعطى صفة "الفارس الطيب" معنى أخلاقيًا يتفق مع هدف المدح الخاص بالمسرحية .

إن المشاهد ذات الجو الحدودى التى يتم تقديمها تبعا لرؤية الشعر الشعبى الجديد تمثل الإطار الذى يتم فيه استلهام الشعر الشعبى القديم ذى اللهجة الحماسية. يدخل القائد بعد أن يرتدى حلة إسلامية إلى غرناطة وهى فى أوج فترة احتفالاتها، وذلك ليحمى موسى والسيدة المسلمة التى سوف تهرب معه. وتتمثل البطولة، التى يتم إنشادها فى الشعرالشعبى، فى إلقاء حربة تجاه أبواب غرناطة فتخترقها ويحدث ذلك فى نفس الوقت الذى يدور فيه حوار درامى. هذا العمل يحدث داخل دائرة رؤية الشخصيات الموجودة على خشبة المسرح ، حيث يعبر أحدهم عن دهشته مما رأته عيناه فى نفس اللحظة بكلمات هى محاكاة متقنة للبيتين ذى المقاطع الثمانية من الشعر الشعبى :

"إن الأبواب كانت من حديد،

وقد اخترقها من جانب إلى آخر".

وفيما بعد، وفى مشهد بطىء له طابع مختلف جداً، تعبرَ المحاكاة الجزئية للأبيات التى تقول:

(*) *El Buen Caballero* .

"أنت فارس عظيم

يا قائد كالاترابا"

عن إعجاب الملك فيرناندو بفضائل شخصية القائد. وعندما يأتى الدور فى المدح على الملكة الكاثوليكية فإنها تقول:

"يا إلهى ياله من فارس عظيم،

قائد كالاترابا" ، وهذا تكرار حرفى لمقدمة الشعر الشعبى .

إن تأثير هذه الإشارة يبقى أكثر تعبيراً عندما ينهى البطل هذا المشهد معلناً أنه سوف يتبنى كلقب الصفة المجاملة :

"إنى أفكر فى أن يكون اسمى،

من الآن هو الفارس الطيب".

وبلا شك فقد أراد بييغاس إدخال المنظر الموجود فى الشعر الشعبى القديم إلى الحدث الدرامى ولم يقدمه بشكل مباشر وإنما أخذ منه صدى قيمته الشعرية ، وهو أمر يحدث على سبيل المثال فى مسرحية "مؤسس عائلة فاخاردو(*) للوبى دى بيغا(٦).

يتناوب فى المسرحية لقب "الفارس الطيب" مع بطل كالاترابا ، وهى صفة تبين جيداً الذوق الذى يسود فى الألقاب البلاطية الفروسية للعصر الذهبى وذلك لاعتمادها على الالتباس . ومن الضرورى أن يكون بييغاس قد اقتبس هذا من القصيدة التى تقول :

"إلى الجنود الذين يعملون

حرساً لباب البيرة" (R.G.{ 1604}num.١ . ٠٦٢)

(*) *El Primer Fajardo* .

والذى انتقل من قصة "مانويل الثانى" (*) (١٦٠١) تأليف غابريل لاسو لابيغا إلى الجزء الثالث عشر من "ديوان الشعر الشعبى" المنشورعام ١٦٠٤[٧]، وتؤثر فى المسرحية أشعار شعبية جديدة أخرى من ناحية الموضوع. ويجب أن يذكر من بينهم القصيدة الشعبية التى تبدأ بالأبيات التى تقول :

"عندما تسيرالبغال السريعة على صوت الأبواق وعليها صناديق [١٦٠٠] (R.G.num.. ٥٧٩)

التى تروى عملية هروب سارثينا[٨] بين ذراعى موسى بمساعدة القائد، من غرناطة التى كان بها احتفالات ضخمة. ويحدث هذا فى لحظة تحدى البابالدوس للبطل المسيحى .

إن الموضوع الذى يصاغ بصورة مختصرة فى القصيدة الشعبية التى نشرت قبل ذلك والتى مطلعها:" فستان نو لونين أخضرفاتح وبنفسجى " R. G. 1600, num 60 كانت فكرته المسرحية مأخوذة من مقطع لمسرحية محفوظة وذلك تبعًا لما استنتجته جيان كاناباغيو Jean Canavagio [٩]، والإسهام الخاص بالقصيدتين الشعبيتين اللتين تقدمان مقتل هذا المسلم وارتداده بعد القتال الذى كان قد طلبه ، يعتبر أيضا إسهاما جوهريًا. ونتحدث هنا عن القصيدة التى كتبها أو على الأقل احتفظ بها بيريث دى إيتا وتبدأ بالأبيات :

"من جروح ثلاثة قاتلة/ تسيل دماء غزيرة" [١٠] .

وليس من الضرورى الاعتماد على هذه القصيدة الشعبية ، لكن لا يمكن بأى صورة من الصوراستبعاد تأثير نفس النص القصصى للـ"الحروب الأهلية فى غرناطة" والتى عالج مؤلفها هذه النقاط بحرص واهتمام شديدين، حيث حدد المكان ، والحركة والحوار لمشهد المسلم المحتضر الذى يطلب التعميد من المسيحى المنتصر. وهو مشهد يرجع لماتيو بوياردو[١١] Matteo Boiardo ، الذى كان يقدم نموذجًا ليكون قدوة حسنة لدعم الرغبة فى دمج الإسبانى ذى الأصل المسلم فى المجتمع [١٢] .

(*) *Manoxuelo Segundo* .

وعلى العكس من القصيدة الشعرية المذكورة ، فهذه الأبيات توجد فى ديوان "الشعر الشعبى العام" لعام ١٦٠٤، كما أنها ظهرت قبل ذلك فى قصة "مانويل الثانى"(*) للاسو لابيغا هكذا :

"اغسله بماء مقدس، بصوت ضعيف ومختلف". (R.G.,1604, num. 1.064).

ولما كانت حكاية بيريث دى إيتا مكتوبة نثراً، فإن هذا التقديم الثانى للمشهد من خلال الشعرالشعبى يزيد من السمة الدينية ، ويقدم كشئ جديد وجود موسى فى هذا المشهد ويحوله إلى شاهد وينسب إليه القيام بدفن بايالدوس ، وهو حدث موجود فى النص الدرامى .

وفى النهاية ، تجب الإشارة إلى وجود علاقة قريبة بين المشاهد الأخيرة للمسرحية الخاصة بالأبيات :

"انظر، إن الجسد بارد تقريباً ،

إنه يحتضر" ( R.G١٦٠٠ , num ٤١٣ )

"من ناحية نهر شنيل ،

يمنع الهجوم"

والتى تتحدث عن مقتل قائد كالاترابا خلال الحصارالأول للوخا. إن وجود موسى الذى يحضر صعود روح صديقه إلى بارئها تبين أن كاتب المسرحية يعرف القصيدة الشعبية التى وردت فيها الأشعارالمذكورة . وكذلك ، فإن بعض التفصيلات التى تتطابق بصورة كبيرة مع الحقيقة تبين أنه تعامل مع مصادر تاريخية(١٣) أو مع القصيدة الشعبية الخاصة بالونسو دى فوينتس التى تبدا بالأبيات :

"من قرطبة رحل الملك فيرناندو ملك قشتالة" (١٤).

(*) *Manoxuelo Segundo* .

وهى غير موجودة فى ديوان "الشعر الشعبى العام". ويتميز هذا المؤلف بأنه يقدم فى مسرحيته عددا كبيراً من الأحداث الحقيقية .

ويقتبس بييغاس ثلاثة مقاطع من ديوان " الشعر الشعبى العام" حيث تلعب دوراً فى المسرحية . من ذلك ما يحدث فى الفصل الأول وهو الجزء الخاص بالغراميات ، وفيه أيضا يقدم تسلسل الاحداث الخاصة بالتحدى والمبارزة ومقتل البايالدوس ممتزجاً مع التقديم الجديد الذى تعبر عنه أبيات :

"يا إلهى يا له من فارس طيب ، قائد كالاترابا"

ويصل تطور الاحداث فى الفصل الثانى إلى ذروته غير المنتظرة حيث ينتهى فى الفصل الثالث وذلك بالتعرض لدفن المسلم والكتابة على قبره . وفى هذا الفصل أيضًا يعالج، كما هو منطقى، موضوع الوفاة البطولية للبطل . ويستحق منا العناء أن نعلق بصورة مختصرة على التطورالذى تعرضت له هذه الصراعات فى هذه المسرحية، والتى يمكن اعتبارها أشكالاً أخرى للصراعات التى عالجها لوبى دى بيغا فى مسرحياته ذات الموضوع الغرناطى، والتى كتبها على مدى العشرين عامًا الأولى من إنتاجه المسرحى.

ويبتعد مؤلف مسرحية "الفارس الطيب" (*) عن طريقة لوبى فى هذه الأعمال ، حيث يؤخرالمشاهد الخاصة بالمواكب والتظاهر بالطرافة ومواقف المناجاة العاطفية والثنائيات الغرامية ( والتى تمثل أجزاء جوهرية فى النوع الموريسكى ) ويضعها فى مستوى الأحداث المروية التى لا يقدمها. إن هذه العناصر توجد داخل الوصف المكتوب فى شعر شعبى من ثمانية أبيات ينشده المسلم موسى ، حينما يدخل وقد أبدى شجاعة واضحة ، مما يُحدِث ترقُبًا كبيراً من قبل رجل البلاط المسيحى ، ثم يتحدث عن الأسباب التى تحركه لطلب مساعدة القائد . وتكشف الشخصية المسلمة – والتى يتم تقديمها تبعًا للصورة المعروفة والمشهورة للمسلم العاشق – عن همومها الغرامية حيث

(*) *El Buen Caballero* .

تقص التفاهات التي تحدث في البلاط والمنافسات بين الشبان والتي تمثل أحداث الفصل الخامس من "الحروب الأهلية في غرناطة" الذي يعتمد على الشعر الشعبي الذي يبدأ ب :

" في قصر الحمراء في غرناطة ، حيث كان يعيش الملك الشاب" الموجود في ديوان "مقتطفات" Flor ١٥٨٩ لبيدرو دي مونكاي [١٥]، وإن لم يذكر ذلك. ومن الضروري أن مسرحية "غصن دراجة" (*)كان لها علاقة مع هذه المادة. ونعرف أن هذه المسرحية الشهيرة والمفقودة اليوم كانت تقدم لوحة مدح للبلاط المسلم[١٦].

وربما يريد بيبغاس الإشارة إلى هذه المسرحية ، وفي نفس الوقت يتجنب نوعا من الحبكة التي كانت قد انتشرت حينذاك بصورة مملة. وعلى كل حال ، فإن النغمة التي تميز خطبة موسى ستجد نقيضها التهكمي في الشعر الشعبي الذي يقدمه المسلم الصغير، والذي ينقل - من خلال اللغة الخاصة بهذا النوع المسرحي - رسالة من السيدة المسلمة. وبعد ذلك فإن الانطباع الذي يحدثه موضوع الاختطاف والبطولة التي يمثلها - وهما أمران بالضرورة سوف يصاحبان ذلك الحدث - سيسند لهما دور المؤثرات المسرحية ، حيث يستطيع النص نفسه أن يجعل مشاعر الجمهور تحس بخطورة وقيمة العمل البطولي للقائد، الذي يرمي حينئذ الحربة ضد الأبواب فتخترقها . وتظهر المرأة المسلمة في هذا المشهد في صورة شخصية صامتة، حيث تقفز من الشرفة إلى ذراعي الشاب . وإذ تحدد الأبيات أن السيد رودريغو يرتدي ثيابًا إسلامية في هذه المناسبة، فإن هذه الجزئية تسهل عملية إعادة تقديم المنظر المرسوم بوسائل شعرية في الشعر الشعبي الخاص بالأبيات "عندما الجياد السريعة". وكما أشرنا، فإن الحوار يحاول أن ينقل جو أبيات "يا إلهي يا له من رجل طيب" ، حيث يمزج البطولات الخاصة القصيدتين .

إن الحبكة الثانوية البدائية الموريسكية تتلاشى، وعلى العكس من ذلك يرسم المؤلف حبكة خاصة بمسرحيات "العباءة والسيف" تقوى وحدة المسرحية ، وذلك عندما

(*) *El ramillete de Daraja* .

يمنح بطولة الصراع العاطفى للسيد رودريغو، والذى يظهر كمنافس لأخيه كونت أورينيا فى علاقاته العاطفية (١٧).

إن هذا المنظر الجديد، الذى يناسب المسرح الباروكى، يتم ربطه بصورة غير متقنة مع المنظر الذى يظهر بوضوح فى الشعر الشعبى الجديد ، ويأخذ أيضًا مضمون مسرحية قائد يتفوق فى أحداث فروسية ويهزم الفرسان المسلمين المتعجرفين فى مرج غرناطة ، وفى نفس الوقت يعرف كيف يحوز ثقة واحترام أعدائه ، ويشارك بصورة ودية فى احتفالاتهم، ويقدم ألوانًا من الملاطفة للسيدات المسلمات ، ويساعد على تحقيق النهاية السعيدة لغرامياتهم العفيفة ، والتى تعترضها مشاكل كثيرة . وقبل الانتهاء من تقديم هذا الموضوع ، تظهر- فى صورة مقطوعة ذات ثمانية أبيات ، خاصة بخطبة موسى - بعض الأشكال الأدبية الخاصة بالنوع الموريسكى مثل ذكرأسماء أماكن تحولت إلى أساطير، وأنساب العائلات المشهورة فى غرناطة النصرية . بعد ذلك يأتى دور المشهد الفكاهى على يد المسلم الصغير. حيث يُسمع على لسانه رسالة المرأة المسلمة، فى صورة شعر شعبى تكمن فكاهته فى التناقض بين الأخطاء الفادحة النحوية والصوتية (١٨)، واستعمال البلاغة المعقدة لبترارك التى تصاحب بعض الموضوعات التقليدية فى الشعر الشعبى الموريسكى مثل : سلسلة من أسماء الأماكن فى غرناطة ، واستحضارالشعب المسلم وهو يبكى نفى أفضل المدافعين عنه ، وإشارات إلى أنهار وأماكن تبرز الوسط النصرى. وفى نفس الوقت يقدم موضوع غياب المحبوب ، والذى يرتبط فى الشعرالشعبى الموريسكى بخيانة الملك المسلم ، والثناء على جمال المرأة ، ومدحه بنفس النظام وبنفس التعبيرات الاستعارية التى تستخدم عادة فى شعرعصر النهضة ، وذلك باستثناء سمة تبدو فكاهية من الناحية الظاهرية والتى ربما تشيرإلى الثقافة الموريسكية : " تلون .. أسنانك العاجية" (M.C.,ff.49v.) (١٩) ويتم كتابة فقرات المشاهد الأخرى فى شعر ذى ثمانية أبيات ذات صبغة غريبة تميز النوع الموريسكى فى أعمال لوبى دى بيغا التى تدور حول موضوعات موريسكية أو" مسلمين ومسيحيين "(٢٠).

ويقدم بييغاس الموضوع الدرامى لتحدى المسلم بترابط أكبر، وقد تم إدخال هذا الموضوع مبكرًا فى مسرح عصر النهضة، وذلك بفضل التأثيرات المتقاربة للشعر الشعبى والقصائد التى تدور حول ألعاب الفروسية. ففى المشهد الأول – حينما يتم قطع حوار البداية حول بطولات وفضائل القائد – تحدث عملية دخول الفارس المسلم الذى يستنجد به. وكل من الشكل الذى يتقدم به هذا الفارس أو بداية خطبته، يخلقان جواً من الترقب للتحدى ، بعد ذلك وبصورة مفاجئة تطلب تلك الشخصية المساعدة. ولا تتأخرالشخصية الحقيقية للمسلم المتحدى فى الظهور [٢١]، ففى المشهد الثانى والذى يحدث فى الأراضى النصرية، يشغل البايالدوس دائرة الاهتمام حيث يكظم غضبه وألمه لمقتل أخيه قائد روندا الذى يسمى عليًا والذى سقط فى قتال مع القائد. إن الجمهور قد يفهم أن التلميحات تشير لخصمين وهما دون رودريغو تييث غيرون، ودون مانويل بونثى دى ليون[٢٢]، اللذان ينشدان مقاطع شعرية شعبية مختلفة .

يستمر المشهد المضطرب الذى سبق التعليق عليه والذى يمثل أحداث القصيدة الشعبية الجديدة التى تبدأ بالبيت "عندما الجياد السريعة"، مع الفارق فى أنه فى المسرحية لا يتعرف البايالدوس على القائد، وإن كان يعلن بصوت عالٍ رغبته الشديدة فى مواجهته. وإذا كان المؤلف قد أخفى التحدى – وربما ليتجنب اتباع طريقة مألوفة – فإنه لا يحدث نفس الشىء فى الرد على التحدى ، الذى يعلنه البطل بالشكل المعتاد وبكبرياء ورصانة ، محدداً شروط اللقاء . ويبحث الكاتب المسرحى عن شىء من التميز لهذا المشهد، والذى تم كتابته كما هو معتاد فى أشعار شعبية، ويجعل ذلك التميز يتمثل فى أن يخفى رودريغو شخصيته أثناء الاتفاق على التحدى مقدماً نفسه على أنه مسلم صديق للقائد، وهو ما يمثل حيلة مناسبة بصورة كبيرة لنوع له خلفية ملحمية. وعند تقديم موضوع تحدى المسلم لا ينسى بييغاس تبادل عبارات الفخر بين البطلين، وهو من الأمور المطلوبة، سواء فى المسرحيات أو فى الاحتفالات الشعبية لمسلمين ومسيحيين.إن هذا الموقف يتم فى الفصل الأول ، ومرة أخرى فى الفصل الثانى كمقدمة للقتال نفسه . وبإيجاز فإن مؤلف "الفارس الطيب"[*] يشبع رغبة جمهوره بمثل

(*) *El Buen Caballero* .

هذا النوع من المواجهات ، لكنه يحاول إدخال لونٍ من التغيير فى تتابع الأحداث. وفيما يتعلق بالمنظرالنهائى الذى فيه يحمل المنتصررأس المهزوم وهو الشكل الشائع لذلك ، يأخذ المؤلف أيضًا هذا فى اعتباره ، لكنه يعتبره كشىء يمكن تجاوزه وذلك كما سنرى .

يتم تحويرالحبكة الثانوية التى تحول القائد إلى شاب عاشق، بحيث إن السيدة تنتظر أن يقدم لها الفارس رأس المسلم كدليل على أن السبب الوحيد فى أنه قد تأخرعن موعده الغرامى هو المبارزة . إن السيدة وخادمها، لا يمكنهما أن يتخيلا أن الحدث يمكن أن ينتهى بشكل آخر ، ولكن فى "الفارس الطيب"(*) يتخلى عن رغبته فى القضاء على عدوه احتراما لصلة الأخوة التى أحدثتها مياه التعميد بين الشخص الذى تحول إلى المسيحية والمنتصر المسيحى .

وعلى الرغم من أن القائد كان على وعى من أنه قد يدفع ثمن التخلى عن القضاء على عدوه غاليًا، فإنه يمارس فضيلة الانتصارعلى نفسه، وقد أشار الكاتب المسرحى إلى أهمية ذلك عندما وضع على لسان البطل القصيدة الوحيدة التى تحتوى عليها المسرحية والتى تبدأ ب "سوف تبقى رأسك متحدة مع رقبتك". إن الحبكة تسير فى طريق يبقى نقطة الاهتمام فى السيطرة على الذات ، وسيتبعها التخلى عن الزواج والذى كان سيؤدى الى أن يترك الجماعة العسكرية لكلاترابا. إن السيد روديغو يقوم بهذه التضحية عندما يطلب منه الملك ذلك ، حيث ينبهه إلى أن سلوكه المتجرد والمنضبط يعتبر شيئًا أساسيًا لتحقيق النهاية السعيدة وذلك للاستيلاء على المملكة المسلمة . ومن خلال هذا يبقى واضحًا أن الكاتب المسرحى يقرب بطله من الأبطال المسيحيين المثاليين الذى يظهرون فى القصص الموريسكية . وفى نفس الوقت يعطى للمسرحية رسالة أخلاقية ، رافعًا من شأن الانتصارعلى الذات ، وهو أمر سيتحول بصورة مطردة إلى أمر شائع فى مسرح العصر الذهبى . ولا يمكن التأكيد

(*) *El Buen Caballero* .

على أن الكاتب المسرحي يشجعه على ذلك نفس النية الخاصة بمؤلف القصة حينما أضفى الشرعية على المسيحية ، وبالتالى القبول الاجتماعى للمتنصر، ولكن هكذا تشير تأملات القائد عندما رفض التمثيل بجسد المسيحى الجديد مثلما يُفعل بجسد الكافر، وهو إحساس يحدث قلقًا حقيقيًا وتوترات كانت تصيب المنحدرين من مسلمين أو يهود فى إسبانيا إبان حكم عائلة أوستِرياس(٢٣) ، وذلك إذا نقلنا هذه التأملات إلى الماضى الفروسى. وهذا لا يمنع أن مدح أبناء تييث خيرون الذى تحتوى عليه المسرحية قد يشتمل على تلميحات لم أستطع فك شفرتها، لأشخاص وأحداث خاصة بالوسط الذى يتحرك فيه الكاتب .

وكملاحظة أخيرة حول موضوع التحدى ومقتل وارتداد البايالدوس يمكن أن نبرز التأثير المباشرتقريبا لأريوستو،Ariosto وذلك عند تقديم هذه الشخصية فى شكل شخص مصمم على فكرة كما تفعل ذلك المسرحية . إن نقاط الالتقاء فى العناصر والطرق المشتقة من" أورلاندو الغاضب"(*) مع الموضوعات التى تتكامل فى الشعر الشعبى الموريسكى الجديد، قد حدث كما أشار ماكسيم تشيباليير(٢٤) Maxime Chevalier فى الأشعار الشعبية أو المسرح . ومع ذلك يجب التنبيه إلى أن الذى يحرك عدو القائد فى مسرحية بييغاس ليس الحب المجنون وإنما عاطفة الانتقام . والحادثة التى تدفعة للانتقام تعود الى بعض قصائد الشعر الشعبى ، ففيها يكون موت البايالدوس هوالذى يدفع ابن عمه إليطار، أن يتحدى بدوره القائد وهو جاء فى الأشعار الرومانسية الشائعة جداً على مدى القرن السادس عشر ، "من غرناطة خرج المسلم ، الذى كان يدعى إليطار"، والذى وضعه بيريث دى إيتا فى كتابه . إن الكاتب المسرحى يضفى على دافع الانتقام بعداً عائليًا ، وإن كان ينسب تلك النية إلى البايالدوس، والذى يبدو فى الأشعار الشعبية كضحية . كذلك فإن بييغاس يقوى من علاقة القرابة بين الضحية الاولى والمنتقم لها – فهما أبناء عم فى الأشعار الشعبية وأخوه فى المسرحية – ويأخذ

(*) *Orlando Furioso* .

من سلسلة الأشعارالشعبية الشبيهة بها والمتعلقة بالسيد مانويل بونثى دى ليون ، شخصية الفارس الذى يرغب المتحدى فى الانتقام منه وقتله .

فى المشاهد الأخيرة للمسرحية، يحدث تخلى القائد عن سعادته الشخصية وذلك من خلال ما قامت به الشخصية التى تمثله وإحساسه بقرب موته ، مستنداً فى ذلك إلى رأيه فى أن المهمة التى عُهد بها إليه ذات مصاعب لا يمكن التغلب عليها. هذه هى اللحظة التى يختارها المؤلف ليضيف صفات جديدة للشخصية ، وقدرة تعبيريه تميز النوع الموريسكى . ينشد القائد أبياتًا من الشعر الشعبى الموريسكى الجديد هى عبارة عن قصيدة ذات طابع وجدانى ، وفيها يبرزالموضوع الشعرى العاطفة التى تعمل فى وجدان القائد من خلال رمزية الألوان .

قصيدة "ضع لى السرج فوق الجواد الأشهب" تمثل النموذج الأكثر قربًا، ففى هذه القصيدة الشعبية الشهيرة المنسوبة لكل من لوبى دى بيغا وغونغورا، حيث يطلب الفارس الأسلحة العديدة والسرج ويضع لها إشارات خاصة باللون تمثل مشاعره المبتهجة [٢٥] ، سيحكى القائد بنفس القدرة التعبيرية للمسلم العاشق ، فيرفض اللون الأخضر ويفضل الأسود، و ترسم كلماته صورة ذاتية يشير إليها الخادم دون أن يغيّر القافية :

القائد : قف يا لاينيث

فلتعكس أسلحتى ضوء الشمس ،

لا تضع على الجواد

الجلاجل الخضراء النفيسة

بل زينه بزرد أسود ،

وأعدّ لى ذلك الجواد ،

ذا اللون الأسود ،

وأقدام بيضاء كالثلج ،

ضع ريشات سوداء في القبعة

وعلامة سوداء على الخوذة ،

وراية سوداء على الحربة .

الخادم: إنك تذهب إلى الحرب بثياب الموت .. [ الأشعار ص ١٧١] .

وكما سبق الإشارة يتم إعطاء بعد درامى مسرحى للقصيدة الشعبية التى تبدأ ب "انظر إن الجسد أصبح باردًا تقريبًا"، وذلك بوضع موسى حزينًا بجوارالقائد وهو يحتضر. وهكذا فإن الشخصية التى تقوم بدورالبطل فى الأحداث الفروسية للشعر الشعبى الموريسكى الجديد[٢٦]، يأخذ فى المسرحية الأنفاس الأخيرة للمسلم عدوالبطل، وللبطل المسيحى، مما يحدث انسجامًا بين اللحظتين اللتين تمثلان ذروة الفصل الثانى والثالث . وعند تقديم موت القائد يلجأ أيضًا بيبغاس إلى شكل شعر الرثاء، وذلك ليحيط النهاية البطولية والحزينة بجو عاطفى .

وإلى حد ما تعتبر مسرحية بيبغاس شهادة ودليلا على حيوية موضوعات الشعر الشعبى وتراجع موضة الشعر الشعبى الموريسكى الجديد، لأنه على عكس ما يحدث عادة فى مسرحيات لوبى حول موضوعات مشابهة ، لا تنتشر عينات هذا النوع الشعرى فى شكلها العاطفى . ومع ذلك فإن المؤلف المسرحى لا يتخلى عن العنصر اللونى الذى يشير إلى الزينات الموريسكية ، ولا عن أسماء الأماكن الموحية، ولا عن سبب البكاء ، وتمجيد الفارس المثالى أو شخص المسلم العاشق . إن هذه الصفات للقصة أو الشعر أو المسرحية الموريسكية موجودة فى هذه المسرحية ، لكنها مفصولة فى أغلب الأحوال عن الشكل الشعرى الخاص بها. ولا يُدخِل بيبغاس جزءا كبيرا من الشعر الشعبى القديم الذى يستوحى منه العمل، وإنما يبقيه فى شكل خلفية ترسمها الإشارات والأبيات المقلّدة . والإشارات الخاصة بنصوص الأشعار الشعبية الموريسكية

المذكورة فى ديوان "الشعر الشعبى العام" – والتى زوده بالجزء الأكبر من الحبكة – تكون غير مباشرة .

وعلى الرغم من أن مسرحية " الفارس الطيب " (*) لا تنتمى بصورة كاملة لنموذج مسرحيات " المسلمين والمسيحيين " ، إلا أنها يمكن أن تندرج تحته . حيث أن هذا النموذج يتميز بان تعظيم شخصية البطل القشتالى له أهمية أكبر من تطور الصراع العاطفى الذى يلعب بطولته المسلم العاشق. ومع ذلك فإن المؤلف يحافظ على عظمة شخصية المسلم العاشق والطابع المثالى لعلاقته مع البطل المسيحى داخل المستوى المعتاد الذى يمثله بيريث دى إيتا – الذى يجعل عملية اعتناقه للمسيحية غاية يسير إليها الفارس المسلم بدون أن يدرى ، ورابطة ترفع الأخوّة التى تحدث بسبب ممارسة الفضائل الفروسية وتصل بها إلى مرحلة الكمال . وتبعا لنماذج محددة جيداً، تنطلق مسرحية بيبغاس من الشعر الشعبى وذلك لكى تعرض فى أشكال مسرحية استحضارا مثاليا للماضى ، وربما أيضا نقداً خفياً لعادات وحقائق للحاضر كانت متناقضة مع تلك القيم التى كان النوع الموريسكى يحاول أن يحافظ عليها للأبد .

(*) *El Buen Caballero* .

# الهوامش

(١) مازال مقبولا الكثير من الملاحظات الموجودة فى الدراسات التمهيدية التى أعدها مينديث بيلايو حول العديد من مسرحيات لوبى دى بيغا التى تأثرت بالأشعار الشعبية

Marcelino Menéndez Pelayo Obras ( Madrid, Real Academia Espanola, 1980 ) Ramon Menéndez Pedal, La epopeya castellana a través de la literatura espanola, ( Buenos Aires, Espana Calpe Argentina, 1945)

والأعمال الأخرى التى تم الإشارة إليها هى :

José Fernandez Montesinos, estudios y notas en su ed. de Lope de Vega El cordobes valeroso Pedro Carbonero, Teatro Antiguo Espanol, VII( Madrid , Centro de Estudios Historicos , 1929 ) Jerome Aaron Moore, The Romancero in the Chronicle Legend Plays of Lope de Vega, University of Pennsylvania, Publicacion en Romance Language and Literatures, 30 ( Phliadelphia, 1940) Diego Catalan, " Don Francisco de Cueva y Silva y los origenes del teatro espanol" Nueva Revista de Filologia Hispanica , III ( 1949), 130 - 40, Francisco E. Porrata ,Incorporacion del romancero a la tematica de la comedia espanola ( Madrid, Plaza Mayor , 1972), R. Goldberg, " un modo de subsistencia del romancero nuevo, Romances de Gongora y Lope de Vega en bailes del Siglo de Oro" Bulletin Hispanique, LXXII( 1970), 56 - 95, A. Carreno, " Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega " Hispanic Review, I (1982) 33 - 52 y M.S.Carrasco Urgoiti , " Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega" Revista de Filologia Espanola , LXII( 1982), 51 - 76.

( تعتبر هذه الدراسة والدراسات الأخرى التى تعالج مسرحيات لوبى نتيجة لأبحاث أعددتُها خلال منحة حصلت عليها من معهد John Simon Guggenheim Foundation)

(٢) Cayetano Alberto de la Barrera, Catalogo bibliografico y biografico del teatro antiguo espanol ( Madrid , 1860), Pags. 494 - 96

(٣) المرجع السابق. المسرحية المقصودة هى La desapreciada querida

(٤) Comedia Famosa, El buen caballero Maestre de Calatrava de Ivan Bavtista de Villegas. En teatro poético en doce comedias nuevas de los mejores ingenios de España, Séptima parte { de Escogidas} ( Madrid, 1654), ff. 47 - 66.

( تعود الإشارات الموجودة فى نص هذا البحث إلى هذه الطبعة ، وتوجد تحت الحرفين .B.C) المجلد المذكور يحتوى أيضاً على La Morica garrida حيث يبدى فيها إعجابه بموضوعات الشعر الشعبى والمادة الموريسكية .

(٥) يا له من فارس طيب

قائد كالاتريا،

إنه يجرى

فى مرج فى غرناطة

من لافوينتى ديل بينو

حتى سييرا نيفادا

فى أبواب البيرا

يُدخل الخنجر والحربة

كانت الأبواب من الحديد

واخترقتها الحراب من ناحية لأخرى

فى المراجع التالية :

Gines Perez de Hita, Guerras civiles de Granada, Primera parte,. Ed. P. Blanchard-Demouge ( Madrid, Centro de Estudios Historicos, 1913), Pag. 34.

وأحد النماذج التى تدخل ضمن حكاية التحدى وموت البيايالدوس ظهرت فى.

Rosa espanola( 1573), de Juan de Timoneda.

ولا يدخل فى حيز بحثنا تقديم قائمة بالروايات التى تظهر فى شكل ملازم منفردة ومجموعات ومن بينها:

Segunda silva de roamnces( Zaragoza, 1552)

توجد فى القائد الذى يظهر فى الأشعار الشعبية ملامح العديد من الشخصيات التاريخية ، وقد ثبت ذلك فى المراجع التالية :

George Cirot, " Sur les romances del Maestre de Calatrava" Bulletin hispanique XXXIV ( 1932), 5 - 26, Menéndez Pedal, Romancero hispanico ( Madrid, Espasa - Calpe, 1953), vol. I, Pag. 316, Manuel Alvar, El romancero: tradicionalidad y pervivencia ( Barcelona, Planeta, 1970), pags. 145 - 51.

(٦) جانب قمت بالتعليق عليه فى الملاحظة رقم ١

(٧) إن البيانات التى أدونها حول طبعات الأشعار الشعبية مصدرها

Antonio Rodriguez Monino, Manual bibliografico de cancioneros y romanceros impresos durante el siglo XVI (Madrid, Castalia, 1973) y Manual ...siglo XVII. Coordinado L. F. Askins ( Madrid, Castalia,, 1977-78)

والإشارات الموجودة بين قوسين تحت الحرفين R.G تدل على ترقيم كتاب

Romancero General ( 1600, 1604, 1605). Ed. , prol. E indices de A. Gonzalez Palencia. Clasicos Espanoles III-IV(Madrid, CSIS, 1947)

(٨) يتطلب المعنى " على صوت الطبول والصناديق"

هذه القصيدة الشعبية موجودة في

Séptima parte de la flor ( 1595), compilada por Francisco Enriquez.

(٩) " Comedia de naufragios de Leopoldo" compuesta por unos "Morales representante" J. Canavaio, "Teatros y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos inéditos", en Libro-homenaje a Antonio Pérez Gomez ( Ciezo, 1978), Pags. 145 - 65.

يعتبر هذا الناقد أن من الممكن أن تكون الأشعار الشعبية حول موسى والمسلمة سارثينا مستوحاة من مسرحيات لوبي المفقودة اليوم وهي

La prision de Muza y Muza furioso

والتي قمت بالربط بينها وبين أحد أجزاء من " الحروب الأهلية " . وعلى أي حال فإن ما يمكن تاكيده هو أن المسرحية الموريسكية تستفيد من الأشعار الشعبية والقصة الموريسكية.

(١٠) Guerras Civiles, Cap. XI, pag. 124.

(١١) لابد أن الأشعار الخاصة بتعميد وموت أغريكان، والمستوحاة من فصل من أورلاندو العاشق تمثل حلقة وسط . انظر

Maxime Chevalier, Los temas ariostescos en el romancero y la poesia espanola del Siglo de Oro ( Madrid, Castalia, 1968), pas. 326 - 28.

(١٢) أعربت عن وجهة نظري عن هذا الموضوع في

" Perez de Hita frente al problema morisco", Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas, celebrado en 1971 ( Salamanca, 1982), Pags. 269-81 y The Moorish Novel :"El Abencerraje and Pérez de Hita" (Boston, Twayne, 1976) Pags. 84 - 86 y 119 -23.

تعتبر تعليقات فرانسيسكو ماركيث بيانوبيا ايضا ضرورية في

Francisco Marquez Villanueva, Personajes y temas del Quijote (Madrid, Taurus, 1975), pas. 243 - 48, y " la criptohistoria morisca" , Cuadernos Hispanoamericanos, num, 390 ( diciembre, 1982), pags. 517 - 34 .

(١٣) من بين أعمال أخرى، يعرض حكاية خاصة بظروف موت القائد، انظر

Fray Francisco de Rades y Andrada, Cronica de la Orden de Calatrava( 1572), Ed. Fascimil ( Ciudad Real, Diputacion Provincial, 1980), ff, 79v - 81 .

(١٤) هو جزء من :

Cuarenta cantos( Sevilla, 1550).Del volumen de Fuentes paso a Lorenzo de Sepulveda, Recopilacion de romances Alcala, 1563.

(١٥) تم إغفاله فى مجموعات مونكاى التى كانت تهدف لجمع أشعار شعبية ذات محتوى غنائى. وعاد للظهور فى

Jardin de amadores ( 1611). J. F. Montesinos, " Notas a la primera parte de Flor de Romances" , Bulletin Hispanique, LIV(1952), 386 - 404 .

(١٦) هذا ما يستنتج من مشهد موجود فى

Segunda parte de Alonso, mozo de muchos amos(1626) de Jeronimo de Alcala Yanez ( cap. XIII)

يتم قتل بعض الممثلين الكوميديين الإسبان الأسرى فى الجزائر لأنهم تجرأوا وقدموا مسرحية حول ثورة الموريسكيين والعقاب الذى حدث لهم. وقد أعلن البطل عن ندمه لأنهم لم يستمعوا لنصيحته ويقدموا مسرحية " غصن دراجة أو غيرة رضوان". توجد إشارة أخرى فى

El coloquio de los perros" cervantino - "

وقد علق عليها أغسطين غونثالث فى طبعته لـ:

Agustin Gonzalez de Amezua en su edicion critica de El casamiento enganoso y el coloquio de los perros ( Madrid, 1912), Pags. 667 - 71.

(١٧) يبتعد عن الأسطورة فيما يتعلق بنوع الرابطة التى تربط بين الأخوين التوءم انظر: Alvar, El romancero, Pags. 145 - 46.

(١٨) الدراسة التالية حديثة وتوجد فيها إشارات عن إسهامات سابقة .

Thomas E. Case, " El morisco gracioso en el teatro de Lope" , en Lope de Vega y los origenes del teatro espanol ( Madrid, CSIC, 1981), Pags. 207 - 17.

(١٩) لم أستطع التقاط المعنى المحدد. نص هذه المسرحية ملىء بالأخطاء .

يوجد في الفصل الأول من مسرحية " حسد النبلاء" للوبى دى بيغا وصف هزلى ينتمى لنفس هذا النوع وهو يتفوق كثيراً على الخاصة ببيغاس

La envidia de la nobleza, Lope de Vega, Obras, ed. Menéndez Pelayo, BAE, 214 (Madrid, 1968), Pags. 168 - 69. انظر لهذا المثال من مسرحية " الشمس المتوقفة" El sol parado

(٢٠) إذا تركتنى هناك ، سوف أدفع لك الجزية

من الحرير الغالى ، والسجاد والفضة والذهب

وعلى الرغم من أن له مدناً تدفع له جزية

فلن تدفع أى منها ثروة أكبر.

سوف أحضر لك فقط أشخاصاً متطوعين

وفى الحرب إذا استخدمتم المسلم

سوف يتوجهون بدون راتب فى عرض عسكرى كبير،

يا له من وجه وقور ، فليزدك الله من فضله .

Obras, edicion citada, BAE, 211 ( Madrid, 1967), pag. 251.

(٢١) حول التمثيليات والمسرحيات التى تكون فيها هذه الشخصية أساسية، يمكن مراجعة مقالاتى الآتية :

Aspectos folkloricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en Espana ", PMLA, LXXVIII(1963), 476 - 91, y " El cerco de Santa Fe de Lope de Vega, ejemplo de comedia épica", Homenaje a William L. Fichter( Madrid, castalia, 1971), paginas 1155 - 25.

(٢٢) تقص أشعار شعبية للوكاس رودريغيث وبيدرو دى باديا ، بنهايات مختلفة، منافسه قائد روندا مع مانويل بونثى دى ليون وانتصار الأخير.

Texto en Agustin Duran , Romancero General, BAE, 10 y 16 nums. 1.132 a 1.136.

(٢٣) تبدو لى هذه التأثيرات محتملة طبقًا لوجهات النظر الجديدة والتى بدأها أمريكو كاسترو وذلك لفهم الذرائع التى تدفع والتى إلى حد ما تصيغ كثيرا من أعمال العصر الذهبى. حول هذه الرؤى الخاصة بكتابة التاريخ يمكن اليوم مراجعة

Guillermo Araya, El pensamiento de Américo Castro (Madrid, Alianza Editorial, 1983)

وفيما يتعلق بالنوع الموريسكى انظر

Marquez Villanueva, "La cripta historia morisca"

المذكورة فى الملاحظة رقم ١٢

(٢٤) انظر مقدمة الكتاب المذكور فى الملاحظة رقم ١١ .

(٢٥) حول أسلوب الشعر الشعبى الموريسكى انظر

A. Carreno, El romancero lirico de Lope de Vega (Madrid, Gredos, 1978), Pags. 94 - 116.

فيما يتعلق بالإشارات حول تقليد الشعر الشعبى المذكور، انظر

« ضع لى السرج على الحمار الأشقر .. لغونغورا ص ٤٥ هامش .

(٢٦) حول شعبية الشعر الشعبى الموريسكى وتدهورها انظر

J.F. Montesinos, " Algunos problemas del romancero nuevo", en Ensayos y estudios de literatura espanola (México, De Andrea, 1959), Pags. 75 - 98.

- عندما كان هذا المقال فى المطبعة ناقشت السيدة أماليا غاريث بالديكاساس رسالتها للدكتوراه عن الشعر الشعبى الجديد (جامعة كومبلتنسى، مدريد، ١٩٨٤) تتعلق محاضرتى المذكورة فيما بعد بالأعمال التى تقلد الشعر التى يشار إليها فى الملاحظة رقم ٢٥

Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo, que aparecera en las Actas del "Coloquio Hispano-Francés sobre Culturas Populares..." ( Casa de Velazquez, Madrid, diciembre 1983), Pags. 115 - 136.

وفى النهاية أود أن اتفق مع كاناباغيو فى ملاحظته أن مسرحية لوبى دى بيغا الضائعة La muerte del Maestre من الضرورى أن يكون بطلها رودريغو تييث خيرون .

# الفصل الرابع
# صدى القصائد الشعبية الموريسكية
# في مسرحيات كالديرون
# (١٦٢٩-١٦٣٩)
# (١٩٨١)

منذ اللحظة التى يكتسب فيها المسرح الإسبانى شكله الخاص يدخل فيه الشكل الشعرى للشعرالشعبى الموريسكى بموضوعاته وأساليبه الخاصة، التى تشكلت على مدى القرن السادس عشر فى العديد من مجموعات القصائد الشعبية[١]. فى هذه المجموعات فإن المعالجة السريعة لصور جيوش فى الميدان أو لمدن أو حصون تحفل بأسلوب حياة يتناوب مع مشاهد ممتعة لنفس هذا العالم الإسبانى المسلم ، الذى يعاد تقديمه من خلال مجتمع فروسى يتميز بجو من اللطافة والتهذيب .

وهكذا يتكون بصورة تدريجية أسلوب وصفي، عالجه كل من بدرو دى باديا Pedro de Padilla وغابريل لاسو دى لا بيغا Gabriel Lasso de la Vega حتى قبل أن يقدم لوبى دى بيغا شكلاً عاطفيًا لغرامياته واحتقاراته . وقد كتب هؤلاء الشعراء أشعارهم الشعبية حول احتفالات موريسكية أو تحديات على طريقة المؤرخ الذى يزين بشيء من الخيال مادة تاريخية، ولم يفعلوا ذلك فى صورة شكل غنائى للتخفيف من الهموم .

وهكذا يرسم الشعراء لوحات للحياة العسكرية أو البلاط وبها أبطال مسلمون، ويرسمونهم فى صورة خصوم شرفاء للفرسان القشتاليين فى الفترة القوطية ويرفعونهم لمستوى النموذج والمثال .

فى هذا الشعر، تبدو الشخصية المسلمة – وأحيانًا المسيحية – موضوعة فى إطار

من خلال أزياء وأدوات فروسية فخمة ، يمكن أن تمثل قطعة فنية مدجنة ، وليس ذلك لأن مكوناتها تنتمى للأزياء الإسبانية الإسلامية وإنما بسبب التفصيل الذى يستعمله الشاعر لكى يرسم المشهد متعدد الألوان .

لقد تمكن لوبى دى بيغا من النوع الشعبى الموريسكى وهو على هذه الحالة وبالإضافة إلى جعله مناسباً للتعبير عن مجموعة من العواطف الذاتية ، أعطى له ثراءً إيقاعياً وبلاغياً، مما دفع ودعم عملية انتشاره الفورية . أما الكاتب المغمور والذى عاش منغمساً فى العالم الحرفى الموريسكى ، وهو خينيث بيريث دى إيتا فقد تمثل دوره فى صياغة المقاطع الشيقة والجذابة التى كانت سبباً فى شهرة الشعر الموريسكى على مدى ثلاثة قرون ، حيث لعب خلال هذه الفترة دور العامل المحفز لأشكال شعرية جديدة تصور ما هو مجهول وتعبر عن الحنين للماضى وذلك داخل إسبانيا وخارجها .

ولقد استوعب المسرح اتجاهى الشعر الرومانثى الموريسكى هذين المشارإليهما: الأكثر قدماً وينتشر فى صورة ملازم منفصلة ، وينشد موضوعات تحديات ولقاءات والتى تكون نهايتها انتصاراً للمسيحيين على المسلمين ، والاتجاه الآخر، فى شكل قصائد ذات نغمة غنائية أو أكثر فصاحة وتعبر عن موقف عاطفى(٢). إن الإنتاج المبكر للوبى يشمل بعض" مسرحيات المسلمين والمسيحيين" التى يسود فيها موضوع المواجهات التى تتم بشكل ملحمى ـ حماسى .

والمسرحيات التى يمتزج فيها النوعان تعتبر أكثر عدداً حيث تنتقل للنوع الدرامى جوانب وسمات الموضوع العاطفية المنتشرة فى الشعرالشعبى الجديد، وكذلك نموذجها الخاص ببترارك Petrarca . فى هذه الأعمال التى تنقل الماضى الخاص ببنى نصر بصورة ممتعة وقاسية فى آن واحد يتم توزيع أجزاء من الأشعارالشعبية الحدودية أو وضعها فى النهاية، حيث يتم تقديم شخصياتها درامياً، ويجعلنا نحس بوجود المنظر العام مع تقوية فن الاستلهام الذى أدخلته القصائد القديمة. ويتم تقديم الشعر الشعبى الجديد والقصة الموريسكية من كل جوانبها الموضوعية والأسلوبية فى مسرحيات يمكن أن تسمى"موريسكية".

ويبدو لى أنه من الصواب أن نتساءل هل استعمل أيضًا كتاب مسرحيون آخرون من العصر الذهبى - و بصفة خاصة كالديرون دى لاباركا - نفس المصدر الخاص بالشعر الشعبى، وهل استفادوا من المنتج الدرامى الذى أعده لوبى دى بيغا، أم أنهم قد تجنبوا موضوعات وأسلوب الشعر الشعبى الذى يتحدث عن المسلمين ؟. وبصورة عامة يلاحظ أن وجود الشعر الشعبى الموريسكى فى أعمال كالديرون Calderon ضئيل(٣). ومع ذلك ففى حوالى عام ١٦٣٠م ، يبدى هذا المؤلف المسرحى اهتمامًا بهذا النوع. ولقد استعمل الشعرالشعبى الموريسكى بموضوعاته والأساليب المميزة له في مسرحية "الأمير المثابر"(*) ، ومسرحية" قنطرة مانتيبل"(**)، وفى مسرحيتى - "الحب بعد الموت"(***) و"طفلة غوميث ارياس"(****) - التى تم كتابتهما بعد ذلك بسنوات ، وتقدم شخصيات متنوعة لموريسكيين تم الارتقاء بمستواهم الاجتماعى ، حيث بدا واضحًا سماع أصداء لذلك النوع وإن كان قد تحاشى الشكل القياسى للشعر الشعبى الموريسكى .

وقبل البدء فى التعليق على الأعمال المذكورة أود أن أشيرإلى أن هناك ثمة تشابه غامض بين طريقة الشعر الشعبى الموريسكى، واللهجة الفخمة، والتى تم اعتبارها سمة شرقية واضحة جدًا فى مسرح كالديرون(٤).

ومع ميله لأسلوب الباروك – حيث يضع بنية متشابهة للاشياء – فإن هذا الكاتب المسرحى يشكّل لنفسه أسلوبًا أصيلاً يمكن التعرف فيه على ملامح أساسية للشعر الشعبى الجديد وبخاصة الموريسكى: مثل الاستخدام الرمزى لعناصر مشتقة من الصورة الفروسية وتفصيل وصف الألوان لتحديد ملامح شخصية ما ، وإن كانت مسرح كالديرون يستبدل الثياب التى يركز عليها الشعر الشعبى بمحيط المنزل أو الحديقة، أو بدعم عملية إدراك المعنى الذى تنقله استعارات فنية من خلال استخدام الأبيات الشعرية ثمانية المقاطع(٥).

(*) *El príncipe constante* .
(**) *La Puente de Mantible* .
(***) *Amor después de la muerte* .
(****) *La nina de Gómez Arias* .

## الأمير المثابر:

لقد كانت هذه المسرحية المبكرة الرائعة والتي تم تقديمها عام ١٦٢٩، موضع اهتمام كبير من قبل الحركة النقدية[٦]. ونظراً لاستحالة تلخيص التفسيرات والتي من ناحية أخرى تعتبر معروفة جداً، سوف أقتصرعلى التذكير بأنها- مثل مسرحيات كثيرة غيرها أقل منها قيمةً ووزنًا - تمثل نقطة التقاء بين نوع مسرحيات" المسلمين والمسيحيين" مع نوع مسرحيات" أسرى وقديسين "، ولكن المؤلف تجاوز المواقف التقليدية لتلك الأنواع، والتي فى الغالب ترتبط مع غاية إحياء ذكرى ، وذلك عندما استطاع أن يقدم دراميًا عملية تديُّن بحت يتجاوز التدين الشعبى وتعظيم المسيحى مقابل المسلم . وإذا كنا نضع هذه المسرحية فى مسار النوع الموريسكى ، وذلك على الرغم من أن علاقته بها جزئية ، نرى أن كالديرون يعود إلى تقديم لوحة من ثلاثة عناصر ، أصبحت موجودة ابتداءً من ابن سراج وتكررت فى أشعار شعبية ومسرحيات للوبى دى بيغا وغيره من المؤلفين، ويمثل العنصر الأول الأبطال الأسطوريين لحدودغرناطة وهم نماذج للتحكم فى الذات والكرم مع خصومهم، فى حين أن الشخصين المسلمين ويمثلان العنصرين الأخرين لديهما موهبة الإحساس والتعبير عن الحب. إن هذا التراث يتواجد فى الفصل الأول من مسرحية "الأمير المثابر" عندما يعيش فى أرض المعركة كل من الأميرالبرتغالى دون فيرناندوبطل المسرحية والفارس المسلم مولاى . الحدث يأخذ الشكل الموجود فى قصيدة شعبية لغونغورا التى تبدأ ب"بين الجياد الهاربة/ للزناتيين المهزوميين" وتنتهى القصيدة بطريقة مرنة بنفس بحر الجزء الأكبر منها[٧].

إن حوار كالديرون يختلف كثيراً عن حوارغونغورا، حيث يسود فى النص المسرحى بصورة واضحة الوعى بقضايا الموت والحرب ، والتى تسبب قلقًا للفارس المسيحى عند النصر. إن هذا الإحساس ، النادر فى شعر شعبى موريسكى ، يندرج فى الجو العاطفى للموضوع من خلال تشبيه السفينة، حيث يطبقه فى خطبة دون فيرناندو على الجواد الذى يركبه هو وأسيره "فى بحار من الدماء" [٨] ويستخدم الكاتب المسرحى اللغة الاستعارية بإفراط .

وهناك الجزء الذى ينبض – تحت الصياغة الجميلة لأبيات غونغورا– بمعنى خفى، وتأثيره فى عقل المشاهد يقوى من وقع هذا المشهد الهام. فى هذا المشهد، تقتصرالألوان المتعددة المذكورة فى الشعرالشعبى الموريسكى على اثنين: اللون الأحمر ( وهو هنا علامة على الموت) والأبيض المبهر ويتم تقويته بمناظر من الضوء وسرعة مذهلة و تشير إلى غاية لم يتم الكشف عنها بعد.

وعلى مدى الفصلين الثانى والثالث ، يحاول مولاى الرد على كرم السيد فيرناندو، وهذا بدوره عندما يتم أسره يرفض أن ينال الحرية مقابل تسليم مدينة سبتة. إن تقديم نموذج المسلم يتم شرحه بصورة كافية من خلال تراث النوع الموريسكى. أما محبوبته فينيكس ففيها تعقد سيكولوجى أكبر بكثير من الخاص ببطلات القصص والأشعار الشعبية ومسرحيات لوبى، وإن كان يمكن التعرف فيها على صفة أو أخرى من صفات السيدات المسلمات اللاتى يملأن الأدب الإسبانى، وهذا يحدث فقط عندما يستخدم الكاتب نظرة الأميرة المسلمة للعالم لتوضيح رؤية الشخصيات الأخرى وبخاصة البطل المسيحى سواء فى صورة مكملة أو مضادة(٩). وفيما يتعلق بأهمية هذا الأخير فيجب أن نتفق مع واردروبير(١٠) Wardropper، وبيتر دون(١١) Peter Dunn . إن الأمير المسيحى يتبنى فضائل أبطال مسرحيات القديسين أو فضائل الفارس القشتالى الموجود فى النوع الموريسكى ، وذلك كنقطة انطلاق لسموه الروحى نحو لونٍ من الزهد البطولى. وداخل هذا الإطار فإن التشابه الكبيرمع صلابة "الأمير المثابر"(١٢) قد توجد فى الإخلاص المسيحى التى يتميز به رودريغو دى ناربأيث .

وتعتبرالزينة اللونية والإيقاع الحماسى للشعرالموريسكى فقط كوسيلة تلطيف سواء فى الشعر الشعبى ـ فى وصف مولاى لمدينة لشبونة والقوات البحرية التى تهدد مدينة طنجة مع إشارات للخيالة – أو فى المواجهة الكلامية بين تارودانتى، حليف ملك فاس، والملك البرتغالى والتى تحدث فى الفصل الثالث وتحتوى على المواقف التقليدية التى توجد عادة فى الأشعار الشعبية والمسرحيات التى تعالج موضوعات التحدى والمبارزة (١٣) (O.I,pp.251-53y270-72) إن هذا الاعتدال فى الاستخدام يتم تفسيره بتبعية المسرحية

لموضوعات الحب والشرف ، والتى أدت إلى ظهور الأسلوب الموريسكى الخاص بالشعر الشعبى الجديد، خاليا تماما من أى عناصر زائدة وهو ما يمثل محوراً وسمة للمسرحية . إن أصالة هذه المسرحية لم تكن تعنى رفض خصوصيات النوع الموريسكى ، ولكن تتمثل فى عملية ضبط تلك الخصوصيات مع نغمة أكثر مناسبة لمعنى المسرحية .

## قنطرة مانتيبلى La Puente de Mantible

تبعًا لبيانات شيرجولد وفارى Shergold y Varey، فقد تم تقديم مسرحية " قنطرة مانتيبلى" عام ١٦٣٠، بعد عام من تقديم مسرحية "الفارس الثائر". وهذه المسرحية الفروسية تعتبر اليوم غير مشهورة ، وقد سجلت ست طبعات وترجمها أوغوستو ويلهلم تشليغل(١٤) August Wilhelm . وكما أشار بالبوينا بريونس(١٥) Valbuena Briones، فإن كالديرون كتبها تبعًا لنموذج مسرحيات أريوستو وضمنها مغامرات تم استخراجها من مادة شارل مارتل التى نشرها نيكولاس دى بيامونتى Nicloas de Piamonte . وبدون أن تحتوى مسرحية "القنطرة " على عناصر سحر مسرحية "حديقة فاليرينا" (*) فإنها تبالغ بصورة مفرطة فى الطابع الهائل والهمجى للعمالقة الموجودين بها، وهو أمر ينعكس بصورة كاملة فى الخطب، التى تحتوى على تقليد ملفت للأسلوب الباروكى، حيث يستخدم ما هو قبيح بمعنى جمالى، مقابل الجمال والشجاعة والذى يحيط به الكاتب المسرحى شخصيات " أزواج فرنسا"(**) أو" المحاربات المسلمات" (***) . وكما كان منتظراً، فإن المادة تعالج ما هو تاريخى بسخرية ويتلذذ شبيه بما يحدث عند التعامل مع الخرافة عندما تكون صالحة لكى تبنى عليها معالجة جديدة لأساطير فروسية .

إن البطولة الحقيقية للمسرحية تُسند إلى فلوريبيس، وهى أميرة يمنية ، تعشق غيدو دى بورغوينو وعندما يمنحها الحرية وتهرب فى صحبته وتكون مستعدة للتعميد

(*) *El jardín de Falerina .*
(**) *Pares de Francia .*
(***) *las belicas musulmanas .*

وتحطم دائرة الشر التى يقيدها بها أخوها فيرابراس ، الذى يُعتبر رمزًا للشر فى المسرحية . يريد كالديرون أن يبين أنه فى اللحظة التى يتولد الحب لدى المحاربة المسلمة فإنه يحرر روحها ويقوى رفضها للزنا بالمحارم .

ولأجل هذه النهاية فإن الكاتب المسرحي يضع على لسان البطلة اليمنية سرداً لسيرة حياتها يمكن أن يصنف بأنه شعر شعبى موريسكى به عناصرباروكية واضحة. فى هذه القصيدة، والتى من الممكن أن نفصلها عن نص المسرحية، يعيد كالديرون إقامة التقارب الذى كان قد تم فى المرحلة السابقة على لوبى بين هذا النوع الشعرى وبين نوعين من التقديم الأدبى لعالم الفرسان وتم التعبير عنه فى الشعرالشعبى الجديد: النوع الأول هوالمشتق من الأشعارالشعبية الخاصة بحدود غرناطة، والنوع الآخرهو الذى ينقل إلى الشعرالإسبانى الطريقة الشعرية للشعرالحماسى الإيطالى المثقف(١٦). ويتميزالشعرالشعبى الموضوع على لسان فلوريبيس ببنية قصصية أكثر من الأشعارالموريسكية للوبى أو غونغورا، وإن كان ذلك لا ينطبق على من سبقهم . إن مقطعين روائيين يستخدمان كإطار لوصف الفارس المسيحى ، عندما وصل وهو يحمل رسالة إلى بلاط والد الأميرة وقد لمحته هى من شرفة فى حديقتها، وأدركت وجوده كما لو كان "جبلاً عاليًا يقترب منها". إن الأسلوب المقتضب للأبيات "من له بلاغة رقيقة / يعرف أن يصف بها الفرس والفارس " يدل على تغيير فى سير النص، والذى يتمثل تأثيره فى إبراز المشاعر التى اجتاحت البطلة فى هذه اللحظة والتى تلعب دوراً حاسماً فى خطة المسرحية . إن الشكل الغنائى الدرامى الخاص بكالديرون يعمل هنا مع الوسائل الخاصة جداً للشعر الشعبى الموريسكى ، مثل التفصيلات المتعلقة بالجواد وثياب الفارس ، محدداً فى بعض الحالات لون الثياب و نوع نسيج الثوب. وفى نفس الوقت ، وكما كان يحدث فى مسرحية "الأمير المثابر"، فإن الصورة الدقيقة جداً للفارس والفرس تتحول عن طريق الاستعارات إلى شىء مشابه جداً لنسيج حريرى ، تمتزج فيه مجموعة الألوان الحمراء مع اللون الأبيض :

على صَهْوة جواد أبيض

كان يرتدى جبة

من نسيج حرير مموج،

وفى بريق الشمس

يمكن أن أقول لكم /

إننى رأيت شيئا

ينزل من الغابة

فلك كامل من الياقوت الأحمر

منطاد عملاق قرمزى

سماء فسيحة ذات لون أحمر قانى /

تسبح فى وادٍ من الزهور.

وتبعًا لمناظرأخرى، يبقى المنظرالخيالى للبطل مرسومًا بخطوط عامة، فالجواد شخصية مصنوعة من الثلج الذى يبدو أنه يذوب ، أو ربما كأوزة ، حيث تبدو طافية وهو يركب بصورة شبيهة بالصورة التى توحى بها القصيدة الموجودة فى نهاية "الأمير المثابر" حيث تحولت الكتلة التى يكّونها كل من البطل مع أسيره والفرس الذى يحملهما إلى سفينة المصيرتبعًا لإدراك ذلك البطل . فالوربيس تحكى أيضًا أنها قد أحست بوصول ساعة حاسمة ممتعة من وجودها . وفى كلا العملين يستخدم كالديرون أسلوب كُتّاب الشعر الشعبى البعيد جدًا عن هذه الخلفية الغامضة للتأكيد على نقطة الالتقاء مع الأسطورة ، التى من الضرورى جدًا فهمها بطريقة سليمة .

كذلك يوجد فى " قنطرة مانتيبلى" الموقف التقليدى لخُطَب وحوارات التحدى، حيث يطلق فيرابراس تلك التحديات تبعًا لتلك الأشكال الخاصة بالتحدى ، وإن كان الأسلوب يتغير ليتناسب مع أهمية الشخصية وطابعها من خلال إشارات خاصة بالتحدى عن

أنسان له طبيعة متمردة . يبرز أيضًا الجزء الموضوع على لسان نفس الشخصية والذى تتحول فيه الشخصية العادية والمحددة للفارس المسلم إلى عملاق ، وتختلط مع المحيط الذى يكونه منظر طبيعى ساحر . وعند تحويل برج القنطرة إلى شخص وجعل السحابة تقترب منه والقمر يظهر فوقه ، ترسم هذه الصفات الخطوط العامة لمحارب إفريقى - فيرابراس - ويمثل القضاء عليه هدفًا لأحداث المسرحية .

" الحب بعد الموت"(*)

" التوازنى رجل البشرات"(**)

فى عام ١٦٣٣ [١٧]، تم تقديم هذه المسرحية التى يختلط فيها المصير التراجيدى المأساوى لبعض الشخصيات بحدث تاريخى خاص بحرب بلا هوادة بين مسيحيين ومسلمين، وفى هذه الحالة يمثلهم الموريسكيون المتمردون الذين أقاموا مملكتهم قصيرة العمر فى البشرات. ونعرف جيدًا أنه كانت هناك هوة عميقة بين القيمة التى تعطى للماضى الإسبانى العربى والتقديرالمحدود - أو التحقير - الذى كان يعيش فيه الإسبان المنحدرون من أصول إسلامية، بما فى ذلك الذين كانوا يعتقدون فى أنه من حقهم الاحتفاظ بدرجتهم كفرسان استنادًا إلى معاهدة التسليم القديمة أو الامتيازات التى احتوت عليها . فى هذا التوتر الذى زادت حدته فى لحظة أزمة، توجد نقطة انطلاق أحداث مسرحية "الحب بعد الموت"، والتى ليس لمعالجتها الأدبية على ما يبدو علاقة مع أشعار شعبية أو مسرحيات سابقة. لم تكن تلك العلاقة موجودة فعلاً فى الشعر، وإنما فى الانتاج القصصى الخاص ببيريث دى أيتا، وثيربانتيس، وإسبينيل Perez de Hita, Cervantes y Espinel ولوبى مؤلف قصص مارثيا ليوناردا Novelas a Marcia Leonarda حيث استطاع الموريسكى الذى ينتمى لدرجة إجتماعية عالية أن يلعب دورًا له طابع أدبى .

(*) *Amar despues de la muerte* .

(**) *El Tuzani de la Alpujarra* .

ولقد رسم بيريث دى إيتا أول الكتاب المذكورين - فى ذكرياته عن حرب البشرات فى الجزء الثانى من"الحروب الأهلية فى غرناطة" (١٦١٩) - الخطوط العامة لشكل بعض زعماء الموريسكيين وخاصة البارو التوازنى- الذى على الرغم من ثيابه ولغته وطبيعة ردود فعله حتى أثناء الظروف التى جعلت منه متمرداً - لا يختلف كثيراً عن أى شريف إسبانى فى عصره . ومن المعروف أن قصة هذه الشخصية التى وردت فى تاريخ أحداث تلك الثورة التى ذكرها بيريث دى إيتا قد زوّدت كالديرون بالمصدر الرئيسى للمسرحية التى ندرسها الآن [١٨] .

وقد قدم بالبوينا بريونيس معلومات دقيقة حول هذه المسرحية ولفت الانتباة إلى أنه من الضرورى أن يكون الكاتب قد عرف كتاب التاريخ الموثق الذى وضعه لويس مارمول كارباخال[١٩] Luis del Marmol Carvajal

ومع هذا يبدوالمؤلف المسرحى أكثر اتفاقًا مع مؤلف "الحروب الأهلية" وكذلك مع دييغو أورتادو دى ميندوثا ، وذلك فى تقديره المتحفظ حول الضغوط التى مورست على الموريسكيين، والتى فجرت الحرب[٢٠]. لقد كرربيريث دى إيتا فى قصته - كرمز لقسوة الحرب، اكتشافه بعد المعارك وعمليات النهب جسد امرأة شابة مقتولة، فى بعض المرات مسلمة ، وفى مرات أخرى مسيحية ، متوجًا هذه بقصة مليحة والتوزانى ("مليكة فى مسرحية كالديرون) .

يفتتح كالديرون هذه المسرحية برقصة السمرة والتى يستخدم فيها أغنية شعبية زجلية ، لكنه لا يقبل الشعرالشعبى الموريسكى الجديد، وهو نوع ، بلا شك ، يبدو له غير مناسب لوصف الواقع الاجتماعى للمرتد حديثًا، وإن كان يستثنى من ذلك الخلفية التهكمية ، التى لم يتوقف عن إدخالها فى المسرحية وبخاصة عن طريق عرض العادات السائدة فى خطب المهرّج . ومع ذلك يستعمل المؤلف أشكالاً خاصة بالنوع الموريسكى مثل اللجوء إلى الله والخطاب الحماسى الطويل الذى يُدخل فيه المؤلف العملية المميزة لسرد أنساب مسلمى غرناطة وبعض اللمسات اللونية التى - وإن كانت غير مناسبة للأسلوب الغنائى الخاص بكالديرون - تتفق مع الطريقة التى أنشأها الشعر الشعبى

الجديد. ويمكن أن نذكر خطابين للبطل فى اللحظات الخاصة بقمة مجده وهوة تعاسته . الخطاب الأول يصاحب الحفلة التى تحدث على خشبة المسرح ولها جو موريسكى ، وفيها يتم تسليم الصداق إلى السيدة كلارا أو مليكة .

هذا الخطاب يتكون من ست قصائد كل منها عبارة عن مقطوعة من أربعة أبيات فى كل منها ثمانية مقاطع وبها قافية ساكنة ، يصف فيها الزوج - بلغة جديرة بالمسلم الذى يظهر فى الشعر الرومانتى- خصائص الجواهر التى يقدمها لزوجته، مشيراً إلى تفاصيل خاصة بمهنة الصاغة ، وألوانها وقيمتها ( p. ٣٦٦) . ومع أن هذه الحلى ، التى توقظ مشاعر الطمع لدى الجندى ، ليست من العلامات المميزة لجهاز المرأة المسلمة ، فإن الفقرة التى تصفها تنتمى إلى حد ما إلى أسلوب الشعر الشعبى الموريسكى . وبالتحديد فإن هذا التعميم أو عدم التحديد للبطلين يمثل سر القيمة الاستشهادية التى أعطاها بيريث دى هيتا، وربما أيضاً كالديرون لهذه القصة المأساوية .

فى الخطاب الثانى لألبارو التوازنى الذى أشرت إليه يعالج لحظة انفجار الألم أمام مقتل من كانت :

"الزنبق الأبيض المزين

المطلى على أفضل وجه

إنها ذهب خالص، أذهبت النار خبثه

فأثبتت طيب معدنه " .

وهو مشهد يرتبط مع الجزء الوصفى، الملىء بأشكال تقليدية تماثل مميزات أسلوب بترارك Petrarca، والذى يصف به الحدث أمام أخوته ، وهم ملوك للبشرات حتى ذلك الحين. وعند توسيع دائرة الألم ، ومن خلال استعمال عبارات ، مميزة لمسرح كالديرون ، ينهى البطل خطابه راجياً مشاركة الموجودين كشهود لانتقامه الذى سوف يتم فى المستقبل . فى ذلك الخطاب يتراجع التشبيه التقليدى الذى يستعمل الوردة كرمز لسرعة الزوال أمام تشبيهات ذات طابع بحرى تستند على نفس اسم القرية التى

تم فيها اغتيال مليكة وهو غاليرا . ومن خلال لهجة مختلفة جداً تجعل هذه الرمزية الوصف الدرامى للتوازنى شبيها بكلمات البطل فى القصيدة الموجودة فى "الأمير المثابر". إن "البحار ذات اللون الأرجوانى" هى المصير الذى إليه تتردى حياته من ذلك المكان غير الواقعى لهذه المسرحية وهى غاليرا التى تعتبر فى آن واحد مقراً وشعاراً للحكم الموريسكى .

ويمكن أن نشك فى أن اللمسات الأسلوبية المتكلفة ربما كانت تهدف إلى ربط هذين البطلين المسلمين للمسرحية الشخصيات الخاصة بالقصص والأشعار الشعبية الموريسكية ، لكن احتمال أن يكون الأمر هكذا يبدو لى مؤكداً من خلال خطوط أخرى، أكثر تميزاً فى أسلوب كالديرون وهى التى تحمل تأثيرات للشعر الحدودى .

وكما اعتاد لوبى أن يفعل ذلك بشكل أكثر بساطة، يزيد مؤلف" التوازنى رجل البشرات" من حدة التوتر الشعرى وذلك بإدخال أسماء أماكن بصورة بارزة فى نغمة البيت ،وكثيراً ما يلفها فى تلك الاستعارات التى تشمل طيف رؤية واسعاً ، وهو أمر شائع جداً فى أعمال هذا المؤلف المسرحى

فى خطابه الطويل الخاص بالبداية يقول السيد خوان مالك للموريسكيين، مستهلاً الرمزية التى ستميز السيد البارو فى الفصل الثانى، إن قرى البشرات تمثل " موجات تسبح فى الفضة، ولهذا وضعوا لها هذه الأسماء/ غاليرا، وبرخا، وغابيا" وهو تأكيد يحمل فى طياته جهلاً جغرافياً، لأن غاليرا لا توجد فى تلال البشرات. لكن هذه القرى الثلاث ، سوف تعود للظهور فى بداية الفصل الثانى داخل سرد شعرى مُقنِع بصورة أكبر يذكرنا بالشعر الشعبى الخاص بالأخبار، عندما يعطى أحد فرسان غرناطة للسيد خوان دى أوستريا فكرة عن الموقف ويلاحظ أن التلال تدافع عن الموريسكيين مثل"سور قروى" " وكلها مسكونة بقرى كبيرة وضياع/ وأفضلها الثلاثة/ غاليرا وبيرخا وغابيا". هناك فقرة أخرى ذات نغمة شعبية وفيها يعطى أحد الأشخاص فكرة عن سفارته إلى بلاط ابن أمية ويذكر اسم إحدى القرى الثلاث :

" أبواق السلام الصماء

عزفتها عند رؤيتى لبيرخا

وعلم أبيض صامت أجاب البوق."

وهناك قصيدة شعبية أخرى تستحق الذكر وتستخدم كنهاية للمسرحية ورثاء للملكة الموريسكية ، وهى تشبه الشعر التافة الموجود فى الملازم التى تعالج هزيمة المرتدين الجدد (٢١).

فى الجزء الأخير من المسرحية ، تتحدث أرملة ابن أمية عن مقتل زوجها، وفى نفس الوقت الذى تطلب فيه العفو عن أخيه البارو، تعترف بازدواجية ما ، هى وإن كانت تمثل موقف القلة ، كانت حقيقية فى حال كثير من النساء الموريسكيات . ولقد تحولت بقلم ثيربانتيس إلى موضوع أدبى رفيع(٢٢) .

"أنا ايسابل توزانى

أكون، هنا مظلومة

عشت موريسكية اللسان

كاثوليكية الروح(٢٣).

ويبدو أن كالديرون بهذه الملاحظة يعيد الجوهر المأساوى للمسرحية إلى الحقيقة التاريخية ، حيث إن شخصية الموريسكى تشترك إلى حد ما فى طابع ومجد وشهرة شخصية المسلم الموجودة فى الأعمال الأدبية ، ويساعد على هذا التشابه تأثيرات متحفظة للأساليب الشعبية التى ساهمت فى تشكيل هذا النموذج .

## ابنة غوميث آرياس

من المحتمل أن يكون كالديرون قد كتب قبل عام ١٦٤٠م مسرحيته" ابنة غوميث ارياس (٢٤) (*) ، حول موضوع كان يتطلب مشاركة عصابة من الموريسكيين الذين تم

(*) *La Nĩna de Gomez Arias .*

الارتقاء بشأنهم ، وربما تم ذلك فى الفترة السابقة على حرب البشرات. إن شخصية رجل العصابة الذى يقع فى غرام السيدة التى يكون لدى من غرر بها استعداد كبير لبيعها يذّكر بالزعماء الذين وصفهم بيريث دى إيتا فى جانبيهم : المتوحش والبلاطى المهذب . وعلى العكس فإن اللمسات الخاصة بالبيئة ، والتى تمثل تقديما أدبيا لملكة الغرناطة ، تكون أكثر خفة مما نجده فى رواية الجزء الأول من كتاب " الحروب الأهلية فى غرناطة " (٢٥) حول نفس الموضوع قدمها بيليث دى غيبارا .

إن القطعة الشعرية لكانييرى تمثل جزءا هامًا فى تطورالأسلوب الذى أنشأه الشعر الشعبى الموريسكى الجديد على مدى فترات عديدة وتنتهى هذه القطعة ببيت الشعرالذى يأخذ شكل نهاية للقصيدة ويقول :" سوف أدفع أيها المسيحى ثمنًا لها".إن الموقف التقليدى الذى يأخذ فى بعض الأحيان شكل حديث عن الأموال والأشياء الثمينة فى صورة مجموعات متباينة، يضعها أحد العشاق فى الميزان ، بدون أن يميله ، وذلك ليحدد قيمة الحسناء المطموع فيها ، نجده فى الأشعار الشعبية حول ضياع مدينة أنتكيرا Antequera، وله تأثيرات فى المسرحية . سيتطور هذا الموضوع بشكل كامل خلال فترة الحركة الرومانسية فى قصائد شعرية متميزة ومرتبطة بصورة كبيرة مع نهضة الشعر الشعبى الموريسكى حيث يكون هدفًا لعملية جمع ودراسة وكذلك مصدر إلهام ونموذجًا مثل "شرقيات فيكتور هوجو(*) أو"الشرقيات الأولى "(**) لخوسيه ثوريا والذى إعاد الموضوع للتراث الإسبانى .

إن فقرة كالديرون التى تأخذ شكل متوازيات، وهو ما يميز هذا الاستخدام لهذا النوع من الشعر، تمثل واحدة من أهم السوابق لتلك القصائد. فى هذه الأبيات لا يتم استخدام الأسلوب الملىء بالمحسنات البديعية للشعرالشعبى الموريسكى فى تقديم الشخصية أو المحيط الخاص بها، وإنما يتم تجاوز ذلك لتشمل انطباعات منظر طبيعى وأصداء لجمال تجريدى تقريبًا، وهو ما تحدثه عمليات المقارنة بين الورود والنجوم

(*) *Les Orientales.*
(**) *Orientales* .

والأحجارالكريمة . إن هذا يمثل تطورا لاستعمال عنصر اللون فى الشعر الشعبى والذى نستطيع تقييمه بسبب قيمته الذاتية ولأنه يمثل مقدمة لأساليب تالية .

فى نهاية هذه الملاحظات التى تهدف إلى فهم كيف استخدم كالديرون أسلوباً شعرياً كان له أهمية فى المسرحية ، نستنتج أنه كان يستخدمه بقدر ولم يستخدمه مطلقاً لهدف تجميلى بحت. وعندما يظهر الشعرالشعبى الموريسكى فى أعماله يكتسب فعالية درامية واضحة حيث إنه يؤكد و يحدد المعنى الأكثر عمقًا للمسرحية. إن المؤلف المسرحى يعرف أساليب الشعر الشعبى المتعددة ويعرف كيف يستخدمها لخلق جو مشهد، ولكن النوع الذى يجدده بطريقة تثير الإعجاب هو النموذج الوصفى الخاص بالشعرالرومانثى الجديد، والذى كثف بصورة تدريجية لغته الاستعارية فى نهاية القرن السادس عشر، والسنوات العشر التى فى بداية السابع عشر. فى مسرحية "الأمير المثابر"(*) و" قنطرة مانتيبلى" (**) تختفى الصورة الكلاسيكية لفارس وجواد من وسطها، والذى كثيرًا ما يكون بلاطيًا، وتفقد التنوع اللونى، وتمتلئ بالضوء وتنصب على الأفق الحيوى للشخصية ، كشعار للمصير. إن هذه النوعية الباروكية تستحق أن تذكرعند الحديث عن تطويرأساليب الأشعارالشعبية ، بجوارالأساليب الأخرى المشهورة للوبى دى بيغا ولويس دى غونغورا .

(*) *El principe constante .*

(**) *La Puente de Mantible .*

# الهوامش

(١) الاعتبارات التى أعرضها هنا تمثل جزءًا من دراسة لم تنته بعد، وقد بدأتُها بفضل منحة من Guggenheim سوف أتغاضى عن الأشارات الخاصة بهذا النوع الشعرى وكذلك الخاصة ببيريث دى إيتا وتأثيره والتى أضفتُها فى

The Moorish Novel, New York, 1976, y La cultura popular de Gines Pérez de Hita, R.D.T.P, XXXIII, 1977, pp. 1-21.

فيما بعد ظهرت الدراسة الممتازة ومجموعة الأشعار التى أعدها

Francisco Lopez Estrada:El Abencerraje (Novela y Romancero). Madrid, Catedra,1980

(٢) أدرس مدى وجود الشعر الشعبى فى مسرحية لوبى دى بيغا ووظيفته فى مقال سوف ينشر فى RFE.

(٣) مثل هذا الشكل ليس صفة ضرورية للشخصيات المسلمة التى تظهر فى مسرحيات كالديرون. انظر

Fradejas Lebrero: Musulmanes y moriscos en el teatro de C. , " Tamuda" ( Tetuan), IV, 1957, pp. 185 - 228.

(٤) انظر محاضرة Marcel Dieulafoy المختصرة

Chronique, R.H. VII, 1900, pp. 553 - 55.

وقد نقل انخيل بالبوينا بريونيس وجهة النظر هذه فى مقدمة الجزء الثانى من طبعته لأعمال كالديرون انظر

Obras Completas, Madrid, Aguilar, Tomo I: Dramas, ed. rev. en 1966, reimpr. 1969, Tomo II: Comedias, 1956

الإشارات الموجودة فى النص تتعلق بالطبعة المذكورة .

(٥) لا أحاول الإشارة إلى علاقة سببية وإنما تشابه بين نوعين، يتفقان بصورة جزئية فى الزمن، ويسهمان فى صياغة الآداب الإسبانية فى العصر الذهبى ، وتخضع وتكون نتيجة لأشياء معينة مفضلة للشعراء وجمهورهم . ومن غير الممكن هنا محاولة تلخيص قائمة المراجع الهامة حول أسلوب كالديرون. وسوف أقتصر على ذكر التحليل الجيد والموثق لـ:

John V. Bryans: Calderon de la Barca:Imagery, Rhetoric and Drama. London, Tamesis, 1977

(٦) أشير إلى مقدمة البرتو بوركيراس مايو لمسرحية الأمير المثابر

El principe constante. Madrid, Clasicos Castellanos, 204, 1975

حيث يعرض موجزا للنقد حول المسرحية. ويجب أن تضاف الأعمال الصادرة عن

Coloquios, III, 1976, y IV, 1979, Hacia Calderon, ed. por Hans Flasche.

Valbuena Briones, Primera parte de Comedias (1636), Madrid, C.S.I.C, 1974, y el facsamil de la Comedias. London, Tamesis, 1973, 19 Vols., a cargo de J.E. Varey y D.W. Cruichshank.

(٧) ملاحظات حول مظاهر وتفسيرات خاصة بالنص في

Albert E. Sloman: The Sources of C. El principe constante, Oxford, 19550, pp. 64 - 71, The Dramatic Crafimanship of C. Oxford, 1958, pp. 192 - 4 y su art. en RFE, XLIV, 1901, pp. 435 - 41.

(٨) يعتبر العمل التالي واحدا من أوائل الأعمال التي تتعلق بالتقنية الأسلوبية لكالديرون انظر

The Four Elements in the Imagery of C. MLR, XXXI, 1936, pp. 34 - 47.

وقد أشار فيها ويلسون إلى التأثير المتبادل للمجالات الخاصة بالنجوم والأرض في لغته الاستعارية. كذلك يدرك في الشرح عملية تقطيع الواقع من خلال الرؤية الاستعارية وإعادة تكوينه كشيء مناقض للمعنى الذي يعرضه بإيجاز كبير

Helmut Hatzfeld: Lo que es barroco en C. II Coloquio Hacia Calderon, Berlin, 1973, pp. 35 - 49.

(٩) جانب تعرض له من بين نقاد كثيرين ، كل من :

W.M.Whitby, Wolfgang Kayser y Leo Spitzer.

(١٠) Christian and Moor in C. el principe constant, M.L.R,LIII, 1958, pp. 512 - 20.

(١١) El Principe constant" :a Theatre of the World, en Studies...pres. To Edward" M. Wilson. Lod?n, 1973, pp. 83 - 101 .

(١٢) يعتبر سلومان أن العقيدة الخاصة بتوما حول القوة والعزم تشكل سيرة البطل .

(١٣) سوف تضاف بسرعة عملية تبادل عبارات الفخر إلى مسرحيات المسلمين والمسيحيين وهي مصبوغة بدون شك بملامح أريوستيكية . وأشك في أن مسرحية En un pastoral albergue التي نسبت للوبي دي بيغا تلعب دوراً هاماً في نقل هذا التاثير كما أشار

A.E. Paterson, en Col. III Hacia Calderon, pp. 171 0 84.

على أي حال فإن التهكم، الموجود في المادة الفروسية والذي يتميز بالخشونة ، يكون له شكل آخر عندما يتواجه ممثلا العالم المسيحي والمسلم. انظر :

Maxime Chevalier: L Arioste en Espagne Bordeaux, 1966, pp. 431 - 32

(١٤) Kurt y Roswitha Reichenberger: bibliographisches Handbuch der C. Forschung. Kassel, 1979, pp. 429 - 31.

(١٥) Nota preliminar" a la comedia, O, II,pp. 1847 -52 .

إن كالديرون يحافظ على صلابة ونشاط فلوريبيس القتالية ، ولكنه لا يفعل ذلك مع الناحية الحسية وذلك كما بيّن ذلك فرانسيسكو ماركيث بيانوبيا فى

Francisco Marquez Villanueva: Personajes y temas del Quijote, Madrid, Taurus, 1975, pp. 11 - 115,

التى تميزه فى قصيدة فيرابراس وروايتها النثرية التى ذاعت وانتشرت كثيرًا على يد بيامومنتى.

(١٦) انظر

Chevalier: Introduccion a los temas Ariostescos en el romancero...Madrid, Castalia, 1968.

(١٧) Reichenberger, p. 114

(١٨) Marcelino Menéndez Pelayo:Calderon y su teatro. Conferencia VII. En Estudios y discursos, Santander, 1941, Vol. III, p. 81

(١٩) La guerra civil de Granada a través del arte de C. En Homenaje a William L. Fichter, Madrid, Castalia, 1971, pp. 735 - 45.

(٢٠) حول هذا الجانب من المسرحية عرض كل من خوسيه الكالاء ثامورا وخوسيه كاسو غونثاليث وجهات نظرهامة فى محاضراتهم فى ذلك المؤتمر.

(٢١) M. Cruz Garcia de Enterria: Sociedad y poesia de cordel en el barroco, Madrid, Taurus, 1973, p. 224.

(٢٢) حول أحداث أنا فيلكس فى الكيخوتى ورافالا فى El Persiles.

انظر Marquez, pp. 248 - 53 y 285 - 95.

(٢٣) فى الانطباعيين الموجودين فى

Quinta parte de comedias, Madrid, 1677 y Barcelona ( ? ), 1677, se lee: " Ajustada en la voz " ed. Facsimile, vol. XII.

(٢٤) تم طبع المسرحيتين اللتين تحملان نفس العنوان كل من لويس بيليس دى غيبارا كالديرون فى

Carmen Iranzo : Estudios de Hispanofila, Coleccion Siglo de Oro, 2 , 1974.

(٢٥) انظر : C. Rosell, en su ed. De la comedia. Granada, 1959.

# القسم الثالث

# غودينيث وتراث " المسلمين والمسيحيين "

# الفصل الأول

## " من المسلم الطيب ، مسيحى طيب "

## ملاحظات حول

## مسرحية لفيليبى غودينيث

## (١٩٨١)

إن هذه الصفحات تتطلع إلى أن تخرج من النسيان مسرحية، وهى - وإن كانت حاليًا ليست صالحة للتقديم المسرحى أو القراءة للتسلية الخاصة - تحتل فى رأى مكانًا متواضعًا فى المراجع التى يتعامل معها الباحثون.إن مسرحية " من المسلم الطيب ، مسيحى طيب "(*) تعرض بعض نماذج لأشعار قيّمة من الشعرالدرامى الباروكو، وتمثل حالة واضحة، وربما فريدة فى أطروحاتها من حيث إنها مسرحية دعائية .

كان الدكتورفيليبى غودنييث، الذى ولد فى موغير Moguer [1] نحو عام ١٥٨٥م، ومات فى مدريد عام ١٦٥٩م[2]، أحد تابعى خط الروحانيين المسيحيين ذوى الأصول العبرية الذين أثروا بصورة عميقة فى الآداب الإسبانية فى القرن السادس عشر، وذابوا فيها لدرجة أنه لا يمكن التعرف تقريبًا على ذلك التأثير، وذلك على مدى القرن السابع عشر .

وعندما نطبق على هذا الكاتب المسرحى والخطيب الجليل لمدريد إبان حكم عائلة أوستريا [3]، مصطلح" مرتد" يجب أن نفهمه بمعناه الحرفى ، حيث ترعرع فى داخل أسرة ذات أصل يهودى أندلسى ، ويبدو أنه مرّ بفترات تردد فى موضوع الإيمان، حتى وصل إلى موقف - ومع الأخذ فى الاعتبار كل الاستثناءات - يمكن أن يقارن

(*) *De Buen moro, buen cristiano .*

بموقف الراهب لويس دى ليون . إنه كاتب يمكن أن يُصنّف على أنه مسيحى جديد حيث يكتب بصورة مفضلة موضوعات من الكتاب المقدس . ويعتبرغودينيث قارئًا متميزًا للكتاب المقدس ويستخدمه كمصدر لتحديث الرمزية الكاثوليكية. إنه موقف يحافظ عليه بحذر لكن بإصرار حتى بعد أن مر بالتجربة القاسية الخاصة بتقديمه لمحاكم التفتيش والتى لم تحكم له بالبراءة (٤).

وعلى الرغم من أننى أنحاز إلى آراء الدارسين الذين يرون فى غودينيث، فى مرحلة نضجه، كاثوليكيًا مشغولاً بالقضايا الدينية التى كانت فى عصره موضع نقاش وتأمل ، إلا إننى أعتقد أنه من المناسب أن نقول إن أى تفسير لفكره يجب أن يكون قابلاً للتصحيح والاستدراك ، نظرًا لأن الشهادة التى نستنتجها من النصوص الدرامية يمكن أن تكون دائمًا خادعة .إن المثال الذى يفرض نفسه لذلك يمثله الكاتب المشهور أنطونيو إينريكيث غومث Antonio Enriquez Gomez، حيث إن مساره له نقاط التقاء مع أفكار كاتبنا الذى يعرفه ويمدحه(٥). ان كلا الكاتبين تلقيا تعليمهما فى دوائر كانت تمارس فيها اليهودية بصورة سرية ،وكانا يمارسان الكتابة الأدبية بحظ معقول، حيث كانا يفضّلان الموضوعات الإنجيلية لكنهما كانا يتجاوزان ذلك بدون أى عائق عندما يكتبان أعمالاً مسرحية أخرى، مثل موضوعات تراجم حياة القديسين الخاصة بالتدين الشعبى الكاثوليكى(٦)، وقضيا جزءا من حياتهما فى مدريد، وكانا على صلة جيدة بالبلاط الأدبى لفيليبى الرابع، وأقاما فى فترات أخرى فى إشبيلية ، حيث عرف كل منهما الآخر فى سجن محاكم التفتيش وإن كان ذلك فى ظروف مختلفة.

إن مؤلف " قرن فيثاغورث" (*) الذى مات فى السجن قبل أن يُحاكم، كان يعيش حياة مزدوجة ، حيث إنه كان شخصية معروفة فى المعابد اليهودية فى نورمانديا وهولندا، وكان يخفى فى إشبيلية شخصيته الحقيقية تحت اسم مستعار وهو فيرناندو دى ثاراتى، والذى كان يستخدمه فى التوقيع على المسرحيات .

(*) *El Siglo Pitagorico* .

ويختلف حال كتابنا عن ذلك كثيراً. فعلى الرغم من وجود تناقضات في موقفه الديني، فإن خوليو كارو باروخا يميل إلى الاعتقاد أن غودينيث، بعد تردد معين، انتهى الى اعتناق الكاثوليكية بإخلاص[٧]. ويبين باروخا أيضاً أنه بعد المحاكمة، اشتهر الخطيب الأندلسي في العاصمة، حيث فتحت له أبواب دائرة شعراء القصور وإن كان ذلك مع بعض التحفظات. وعلى الرغم من الاستهزاءات التي كان هدفًا لها، فقد واصل كتابة المسرحيات، وعاد إلى منبره، وشارك خلال سنوات طويلة في المسابقات الأدبية[٨].

وقد وصل إدوارد غلاسير Edward Glaser [٩] بطرق أخرى إلى نتائج مشابهة، وذلك في تحليله لمسرحيته والتي أخذ عنوانها من مثل شعبي، كان يثير استنكار مينينديث بلايو[١٠].

وهي عبارة عن مسرحية تقوم على أساطير ورع عن القديس فرانشيسكو دي اسيس وتلاميذه الأوائل، وتعالج فيها عملية اعتناق المسيحية من وجهة النظر الفرانشيسكية. إن الأهمية التي تكتسبها روح الأخوة "التي لا تريد أن تعرف أي شيء عن الفروق الاجتماعية أو العرقية"[١١] تمثل العلامة الوحيدة التي تركها المؤلف عن وضعه كمسيحي جديد في الخلفية الدينية لهذه المسرحية. يلاحظ الناقد أيضًا فيها تقديراً عاليًا للفقر، ورغبة في إدخال استشهادات إنجيلية والتعليق عليها، وتأثير للتراث المتأصل في التدين الشعبي. والجدير بالذكر أن هذه الملاحظات توجد أيضًا في مسرحية "من المسلم الطيب، مسيحي طيب".

وقبل أن نتعمق في التعليق على هذه المسرحية، من العدل أن نتوسع في هذا البيان عن الدارسين الذين اهتموا بالقيام بدراسات عن غودينيث في هذه الأيام حيث سنذكر طبعة توماس تورنر Thomas Turner لمسرحية "الخيانة ضد سيده"[١٢]-(*)

إن التحليل المسهب حول التقنية الدرامية يبين أنه على الرغم من أن هذه المسرحية هي من نوع مسرحيات" العباءة والسيف" (**) فإنه توجد بها موضوعات أخلاقية، وإن

(*) *La traición contra su dueno* .

(**) *Capa y espada* .

مؤلفها أثبت أنه قادر على التعبير بصورة متجانسة عن تعقيدات الحياة الحقيقية ، مستخدما الأشكال البلاغية والاستعارية للباروك .

وتبرز عند دراسة الأسلوب تفضيل مناظر لها علاقة بعالم النجوم وتأثيرات الإضاءة والألوان المتناقضة مثل الفاتح والغامق لترجمة مفاهيم روحية. إن ممارسته باقتدار لمهنة كاتب مسرحى ثبتت من خلال دراسة لطريقة كتابة الشعر واستعمال العديد من أشكال العروض ، وهى ملاحظات قد تصلح أيضًا بالنسبة للمسرحية التى سنتحدث عنها فى هذه الصفحات ، وإن كنا بالضرورة سوف نلاحظ أيضًا الملامح التى تحد من اهتمامه ليقتصر فقط على تقديم شهادة على التوترات الداخلية لتلك الفترة، والعقيدة الدينية للمؤلف والموضوعات الدرامية المفضلة لدى جمهوره .

ومثلما حدث مع مسرحيات أخرى لغودينيث، فمن الضرورى أن تكون مسرحية "من المسلم الطيب، مسيحى طيب" قد حازت قبولاً معتبرًا، حيث طبعت بصورة منفصلة أكثر من مرة[١٣]. كذلك توجد نسخة مخطوطة كتبت فى غرناطة عام ١٦٤٨م ، وفيها تم إعادة صياغة الفصل الثالث بصورة جزئية[١٤]. والإشارات التى أقدمها فى هذا البحث تعود إلى طبعة لم يسجل فيها مكان وزمان الطباعة، وموجودة ضمن مجلد عنوانه "مسرحيات لأفضل مؤلفى إسبانيا" [١٥] ست وعشرون مسرحية(*) ، تسود فيها المسرحيات ذات الطابع التاريخى أو تراجم لحياة القديسيين .

ومن بين مؤلفى هذا الكتاب نذكر كلاً من لويس بيليس دى غيبارا، وبيريث دى مونتالبان ، ورورخاس ثوريا وموريتو بالإضافة إلى مؤلفين مسرحين آخرين ينتمون إلى الصف الثانى والثالث من كرستوبال دى موراليس حتى كوبيو دى أراغون. ولغودينيث فى هذا الكتاب مسرحيتان نواتا أصل إنجيلى ـ "دموع داوود"(**)، و"أعمال يعقوب"(***)

(*) *Comedias de los mejores ingenios de Espana .*
(**) *Las lagrimas de David .*
(***) *Los trabajos de job .*

بالإضافة إلى المسرحية التى نعلق عليها هنا. والسمة العامة للكتاب تتمثل فى غياب معلومات متعلقة بالطباعة ، ولكن مسرحية "مملكة الورود"(*) لخاثينتو دى هيريرا سوتومايو Jacinto de Herrera Sotomayor والذى يعالج بشكل رمزى حرب فلاندرة ، يوجد بها على الهامش معلومات تدل على أن الكتاب طبع فى بروكسل عام ١٦٤٣م .

وفيما يتعلق بالتاريخ الذى كتب فيه غودينيث مسرحية "من المسلم الطيب، مسيحى طيب" فإن التاريخ الخاص ب ١٤ يناير عام ١٦١٤، تم تحديده استنادا إلى مخطوطة غرناطة. وقد بدأ النشاط المسرحى للكاتب قبل عام ١٦١٤ بقليل، كما يفهم من الإشارة التى يقدمها ثيربانتيس فى كتابه " رحلة إلى مملكة الشعر" (**) (١٦) ، وإننى أميل إلى وضع هذه المسرحية داخل مرحلة تالية من إنتاجه بعد عام ١٦٢٤م ، وذلك انطلاقًا من بعض الخصائص الفنية مثل بدأ الأحداث فى ليلة عاصفة، والوصف المذهل الذى يحكى الحدث الأول الخارق، وترابط الحبكة ، والاستقلال فى معالجة الشخصيات الفكاهية، والتأثير الملحوظ لخصائص من الأسلوب المثقف ، وفيما يتعلق بالأوزان الشعرية تتميز باستخدام متنوع للمقطوعات الشعرية التى بها عشرة أبيات ذات ثمانية مقاطع ، واستخدام متميز لمتنوعات فيها بيت شعرى يستخدم كمقطوعة شعرية من بحر كثير المقاطع. إن هذه الأنواع المفضلة تظهر أيضًا فى مسرحية "الخيانة ضد سيده"(***) وهوعمل مؤرخ فى ١٦٢٦م(١٧). ومن المحتمل أن تنتمى هذه المسرحية لنفس تلك المرحلة وربما لمرحلة أخرى بعدها بقليل .

إن مسرحية "من المسلم الطيب ، مسيحى طيب" تنتمى بقوة لنموذج مسرحيات تراجم حياة القديسين التى كانت تكتب كثيرا وباجتهاد كبير كفقرة مكملة للاحتفالات الدينية الكبرى. وفى أغلب الأحوال فإن مثل هذه المسرحية كانت تكتب بالطلب ، وقد كان هدف الكاتب الفورى من كتابتها هو إعطاء شكل درامى لأسطورة دينية كانت تؤكد

(*) *El Reino de las flores .*
(**) *El viaje del Parnaso .*
(***) *La traición contra su dueno .*

اتخاذ صومعة أو كنيسة أو دير ما كمعبد متميز، وفى الحالة التى نحن بصددها هى دير سيستيرسين دى بوبليت . وليس من الغريب أن ينتمى هذا النوع من المسرحيات إلى مسرحيات "مسلمين ومسيحيين". وداخل هذا النوع تعتبر المسرحيات التى ترتبط بأعياد قديس القرية أكثر الأنواع قربًا للاحتفالات الشعبية ، حيث يرمز فيها إلى العملية التاريخية لسقوط المملكة القوطية وحرب الاسترداد، وهو ما يمثل أيضًا محور الاحتفالات أو رقصات"المسلمين والمسيحيين" . ولا تتفق مسرحية غودينيث مع هذا النموذج ، وإن كانت بالضرورة قد كُتبت احتفالاً بأعياد، وإنما تمزج بين شخصيات ترجع صورتها إلى النوع الموريسكى ، مع حبكة خاصة بمسرحيات القديسين .

تنتمى هذه النوعية الدرامية – وكذلك المسرحية التى تقوم على مادة تاريخية – إلى نوع يعرف باسم "مسرحيات الجسد" وهو الذى يمثل شكلا مغايرا لمسرحيات "العباءة والسيف" وذلك تبعًا للتفسير المعاصر لكريستوبال سواريث دى فيغيروا Cristobal Suarez de Figueroa (١٨) . فى مثل هذه الأحوال كان يعتبر استعمال الحيل المسرحية إجباريًا وكان يضمن النجاح الشعبى للمسرحية .

وفى نفس الوقت يقلل كل هذا بصورة لا مفر منها من حرية إبداع الكاتب المسرحى ، الذى يقع على عاتقه ضرورة معالجة موضوع معين وذلك بتقديم مشهد أو مجموعة مشاهد ينتظرها الجمهور، ويمثل ذلك جزءًا من طقوس إحياء الذكريات .

إن القراءة العابرة تجعلنا نفكر فى أن مسرحية "من المسلم الطيب ، مسيحى طيب" قد تم كتابتها لتقديمها فى احتفالات صعود السيدة العذراء ، وإن كان من الضرورى أن تكون قد أُعِدّت لتحيى ذكرى قديسين ارتبطوا بتاريخ دير بوبليت ، مع ربط ذلك بالتقديس الخاص بالسيدة مريم ، مغذية بذلك إيمان الشعب الذى لم ينس مجموعة معجزات القرون الوسطى. وبالإضافة إلى بنية تراجم القديسين الكلاسيكية ، مثل عمليات الظهور( للائكة او قديسين) أو حدوث عون خارق للعاصى الذى يقدس السيدة مريم، فقد كان أمام الكاتب المسرحى الأساطير التى ظهرت حول ذلك المسلم

النبيل الذى تحول للمسيحية وأصبح راهبًا فى بوبليت وذلك بعد قليل من تحول كونت برشلونة رامون بيرينغير الرابع Ramon Berenguer IV وذلك فى أواسط القرن الثانى عشر راعيًا لهذه المنشأة ، التى أقيمت على أراض تم الاستيلاء عليها حديثًا من مملكة فالنسيا المسلمة .

مات المرتد شهيدًا فى قرية الثيرا عندما عاد إلى بلاده لينشر المسيحية، وقد لقيت أختاه نفس المصير بسبب تحولهما إلى المسيحية ، على يد أخ آخر لهم قتل الثلاثة. وليس من الغريب أنه خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر، عندما كانت توضع آمال كثيرة فى عملية وعظ الموريسكيين ، زاد تقديس مسلم ذلك الدير، سواء فى كارليت، مكان مولده، أو فى القرية التى مات فيها، وكذلك فى دير بوليت ، والذى كان يعتبر أحد أفراده (١٩).

ولقد تم نقل رفات القديس برناردو دى الثيرا، وهو الاسم الذى اتخذه عند تحوله إلى راهب، فى احتفال عظيم إلى بوبليت عام ١٦٠٢م . وحتى أيامنا هذه يتحدث بعض المؤرخين لهذه الجماعة الرهبانية عنه ويحددون بالضبط أنه كان ابن أمير كارليت وكان يدعى أحمد بن المنصور(٢٠). وفى الحقيقة فإن السيرة الذاتية التى تنسب له تعتبرمناسبة لحالة الولايات الإسلامية المنقسمة فى فترة مقاومة سيطرة الموحدين، حيث كان التأثير الثقافى كثيفا وقويا فى منطقة فالنسيا ومرسيه، وكان ملوك وأمراء الطوائف مثل الملك الذى يدعى لوبى ، يدفعون الجزية للملوك المسيحيين بما فى ذلك كونت برشلونة(٢١). وفيما يتعلق بالنصوص التى يمكن أن تكون قد قدمت لغودينيث تاريخ هذه الحكاية ، فسوف أعالجها، وذلك بعد أن أعرض مضمونها. إن ندرة طباعات هذه المسرحية تضطرنى إلى أن أقدم ذلك العرض بشىء من التوسع .

تبدأ الأحداث فى ليلة عاصفة ، فى مكان مرتفع فى تلال براديس القريبة من دير بوبليت، عندما يُخفى خاثينتو، بطل الحبكة الثانوية ، فى أحد أفرع شجرة الثياب البيضاء للرهبان البيرنارديين التى انتهى من سرقتها. يلجأ إلى عشة خيل وبارتولا، وهما زوجان ريفيان فى حالة بائسة، وسوف يلعبان حتى نهاية المسرحية دورًا كوميديًا.

فى هذه اللحظة يظهر على خشبة المسرح كل من العاشقين حامد وزايدة ، اللذين فاجأتهما العاصفة وباعدت بينهما عندما كانا فى طريقهما للقاء الكونت رامون . ويقدم الفارس نفسه فى خطابه على أنه ابن ملك كارليت .

وتحكى له السيدة المسلمة تفاصيل الرؤية التى كانت قد رأتها، حيث يحل الظهورالمعجز للسيدة العذراء محل المنظر العام للثعبان ، وتسمع العذراء – فى صورة تحد – أنها السيدة المسلمة والأمير لن يستسلمان فى النهاية للنداء الإلهى الذى لا يهتمان به. يتضامن المسلم مع غضب محبوبته ويقرر إشعال النار فى دير بوبليت ، ولأجل ذلك يلبس ثياب الرهبان ، التى يجدها فى المكان الذى خبّأها فيه خاثينتو. يطلب من زايدة أن تحتمى فى العشة ، وهناك يوقظ جمال زايدة الرغبة فى نفس خاثينتو الذى يرأس عصابة من قطاع الطرق، وكذلك يبهر سحرها خيل، مما يشعل نار الغيرة لدى زوجته بارتولا. وعندما يحس حامد بأن قُطّاع الطرق قد أخذوا زايدة، يستعد للبحث عنها، ويفكر فى نفس الوقت فى إشعال النار فى الدير، وأنه سوف يدخل عليهم فى هذه الثياب أثناء قداس ليلة عيد ميلاد المسيح . حينئذ يسمع – على الرغم من بعد المسافة – أصوات الرهبان وهى تنشد أغنية شعبية خاصة بعيد الميلاد . يلبس المسلم الثياب وينطلق صوب المعبد الذى يعتقد أنه يراه، فى حين أنه يتلاشى ويبتعد كلما اقترب منه . تنزل سحابة من السماء تظهر فيها السيدة العذراء وتأمره أن يطلب التعميد، وأن يذهب إلى بوبليت وأن يحمل اسم برناردو . يستجيب بدون أى تحفظ أو تردد ، ويأمر المسلمين الآخرين بالبحث عن زايدة والتى يرغب فى رؤيتها ليحولها إلى المسيحية . يطرق باب الدير، الذى أصبحت أسواره فجاة شفّافة ويستقبله رئيس الدير الذى سمع أيضًا نداء السماء .

وعند بدء المشهد الثانى يكون قد مضى عامان على بدء الأحداث ويتذكر خيل وبارتولا فى عشتهما اعتناق حامد للمسيحية ـ وهو الآن الراهب برناردو ـ والذى حدث يوم عيد صعود العذراء ، ويبرزان تواضعه وتجرده الذى يمارس به أعماله كبّواب للدير وكجامع للصدقات ، حيث يمر بنفسه فى الطرق كشحاذ عندما تنفد أطعمة الدير.

تتواصل مشاعر الغيرة لدى بارتولا من زايدة ، و تشير إليها بالألفاظ القبيحة التى كانت على أيام المؤلف تطلق على الموريسكيين، وذلك على الرغم من اعترافها بطهارة المرأة المسلمة ، لأنها قاومت تحرشات خاثينتو العاطفية. ويأسر بعض قطّاع الطرق الراهب برناردو ، ولكن زعيم العصابة ، وقد كان راهبا سابقا ، يحميه ويتفق معه على أن يذهب سرًا لزيارة عذراء بويليت . وعند ذهاب الراهب تصل زايدة التى مازالت تحبه ، وهى الآن تعيش مع قطاع الطرق . وعندما علمت أن صبر خاثينتو قد فرغ تتابع ملاعبة خيل الذى يحاول التغرير بها أيضًا بشكل كوميدى ويقنعها بأنه سوف يرشدها إلى طريق الدير.

وفى الطريق إلى كنيسة بويليت كان هناك ثلاثة شحاذين ينتظرون ، وذلك فى يوم القديس لورينثو، ليأتى الراهب برناردو لإغاثتهم . ويبدو بين هؤلاء الشحاذين المسيح والسيدة مريم ، فى صورة حاجيّن، ويكشفان شخصيتهما الحقيقيتين فقط لجامع الصدقات المخلص . وعندما يصل الراهب بيديه خاويتين وذلك بعد لقائه بقطاع الطرَق ، يجد بصورة معجزة الحقيبة التى سرقوها فى كُم ثوبه. يطلب الراهب من السيدة العذراء ، أن يكون يوم وفاته هو يوم عيد صعود العذراء لأنه هو اليوم الذى مات فيه بالنسبة لهذا العالم . وتكون الإجابة أن يطلب ذلك كتابه فى خطاب يأخذه القديس لورينثو . وفى المشهد الموازى لهذا المشهد، تبدو زايدة فى صحبة كل من خيل وبارتولا وقد لبسوا جميعا الأقنعة ، وتحدث مشاجرة فكاهية بين الرجل وزوجته، وعندما يسود الوفاق بينهما يقرران أن يساعدا المحبوبة القديمة لحامد ـ الراهب برناردو على الدخول سرًا إلى صومعته. ومن ناحية أخرى يصل خاثينتو سرًا ويشجعه الراهب ويتوجه حيث يوجد تمثال العذراء . وعندما يبدأ الراهب برناردو الكتابة ، تظهر أمام عينيه زايدة وهى تلبس ثيابًا إسلامية وتذكره بحبه السابق، لكن محاولاتها للتغرير به لا يكون لها إجابة سوى وعظها بأن تعتنق المسيحية وتتحول إلى راهبة . وعندما يعلن خاثينتو وجوده ، وكان قد سمع الحوار وهو مختبئ ، تصاب المسلمة بحالة من الهلع وتحاول الاستيلاء على الخطاب الذى انتهى الراهب من كتابته ، لكن فى هذه اللحظة يظهر القديس لورينثو ـ ويتم ذلك من خلال حيلة مسرحية – ويسلمه الراهب الخطاب ليوصله

للعذراء . هذا الحدث الخارق لا يغير من موقف زايدة التى أخذت تصرخ ،ويتوجه إليها رئيس الدير ومعه الريفيون الذين حذروه من الراهب ذى الأصل المسلم. يهرب خاثينتو حتى لا يراه أحد، وكل المظاهر تلقى بالاتهام ضد جامع الصدقات . فى إجابته على كلمات رئيس الدير المشحونة بالتحفظ يسمع لأول مرة التعبير الذى يمثل عنوان المسرحية .

رئيس الدير : من كان مسلمًا، ويخبئ هنا مسلمة،

يبين الخطر الذى يحدث لإيمانه

برناردو: الأب رئيس الدير، قبل أن أرى الرؤى .... الإلهية

كنت مسلمًا، وهل لانى

كنت مسلمًا طيبًا،

إذن، يشك الإنسان فى إيمانى؟

إن الله سوف يجعل رغمًا عن الإنسان

من المسلم الطيب، مسيحيا طيبا (٢٢).

وبعد عام بالضبط وفى عيد سان لوريثنو يبدأ الفصل الثالث ، عندما يصل إلى بوبليت كل من خيل وبارتولا للدفاع عن شرف وسلوك الراهب برناردو، وليطلبا منه العفو ويحذراه من وصول أخيه المنصور. يجيب الراهب أنه ليس فى وسعه أن يختبئ ، لأن رئيس الدير قد سجنه ، حيث إن المال الذى أخذه قد وزعه على الفقراء ولم يستطع أن يثبت ذلك . ويضيف نفس الحجة على الشكوك التى تحوم حوله عندما تم اتهامه :

ولما كنت مسيحيًا

بعد أن كنت مسلمًا

ورأوا زايدة فى صومعتى

قالوا بأن إيمانى سيئٌ .

وعندما يبقى وحيداً يكرر دعاءه بأن يموت يوم عيد صعود العذراء ، وفجأة يظهر القديس لورينثو مرة أخرى ويحمل معه رد العذراء . بعد ذلك يصل رئيس الدير، وهو نادم على سوء ظنه، ليس لأنه سمع اعتراف كل من خيل وبارتولا وإنما أيضًا لأنه رأى معجزة، أن عنابر الغلال التى كانت خاوية قد امتلأت عن آخرها. ورغبة فى حماية حامد ـ القديس برناردو – من غضب أخيه يتوجه الراهبان ومعهما الريفيان إلى صومعة اسونثون. وبعد حل الصراع الرئيسى ، تشغل الحبكة الثانوية التى يلعب بطولتها كل من زايدة وخاثينتو العديد من المشاهد. وتستجيب المسلمة فى هذه المرحلة من حياتها لرغبة قاطع الطريق، حيث يرفع إيمانه ومظاهر الفضيلة من قدره . وفى حوار ذى طابع غنائى وجو يحمل لمسات من عالم غريب، يحكى كلا العاشقين أن كلا منهما قد رأى الآخر يحتضر، حيث يموت خاثينتو فى زى راهب ، وفى لحظات احتضاره تطلب زايدة منه التعميد فى مكان ليس به ماء .

ويبدو أن هذا الحوار الشعرى الذى يأخذ شكل التعبير عن وعود حب وإخلاص يشير إلى السر المقدس للزواج . ومن خلال ذلك يبدو واضحًا أن كلا منهما قد دخل دائرة المغفرة، وذلك قبل موتهما بلحظات ، حيث سيفاجئهم المنصور وحاشيته . وقبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ، يعمد خاثينتو زايدة بماء يتدفق من تحت قدم خروف .

وبعد مشهد فكاهى يقوم به الزوجان الريفيان وقاطع طريق المعجب ببارتولا، تتتابع المعجزات فى صباح يوم عيد صعود العذراء. ومن داخل القبر يرجو خاثينتو الراهب برناردو أن يدعو رئيس الدير، ليعترف له بخطاياه . وبينما يتم ـ خلف ستارة ـ أخذ السر المقدس للتوبة ، يصلى الراهب ويرى العذراء تتبعها راهبة ، ويعرف أنها

زايدة، وتتقدم وهى تحمل ثوبا فضفاضا أبيض خاصًا بالرهبان البرناردين الذى يضعه على الميت. وعند عودته من ذلك يطلب من القسيس القائم على تلك الصومعة أن يسلمه الجسدالمغطى بثياب الراهبان البرناردين، والراهبة التى تحمل نفس الزى وقد تم دفنهما هناك . يحتج القسيس بأنه قد دفن فقط لصًا ومسلمة ، ومع ذلك فإن القسيس يكشف القبر ويرى أقدام وثياب الرهبان البيضاء على جسدى زايدة وخاثينتو . فى هذه اللحظة يهجم المسلمون ويعلن المنصور أنه قد جاء ليقتل أخاه . ويفصل صليب بينهما بصورة معجزة ويتلقى الراهب برناردو الضربة القاتلة . تظهر العذراء "كما يرسمونها فى صعودها" وهى تدعو الشهداء الثلاثة لحضور حفل التتويج فى بلاط السماء، عند ذلك يقول رئيس الدير: "إن رحمة الله هى التى تعرف كيف تجعل من المسلم الطيب مسيحيا طيبا".

إننى لا أطمع فى تحديد المصادر المباشرة التى وثّق من خلالها غودينيث عمله لكتابة هذه المسرحية، لكننى أظن أنه من المفيد مقارنة العناصر الخاصة بالسيرة الذاتية مع ملخص حياة القديس بيرناردو دى الثيرا التى عرضها المؤرخ الفالنسى بدروا انطونيو بيوتير Pedro Antonio Beuter، فى الجزء الأول من تاريخ فالنسيا(*) ( ١٥٣٨م) ويوسعه بصورة قليلة فى الرواية الإسبانية لنفس الكتاب "الجزء الأول من التاريخ العام لكل إسبانيا(**) (١٥٣٨م) [٢٣] وقد قدم الراهب الدومينيكانى أنطونيو بيثنتى دومينتثى Fray Antonio Vicente Domenee سيرة حياة إنسانية تتفق مع الخطوط العامة لحكاية بيوتير، وذكرها فى "التاريخ العام لقديسى مقاطعة قطلونيا"(***) ( ١٦٠٢م ) [٢٤].

العناصر العامة التراثية المأخوذة فى الأعمال المذكورة والمسرحية هى: سفر مسلم نبيل أو أمير من قرية أو مقاطعة كارليت كمبعوث لبلاط كونت رامون بيرينغير. وزيارته لبوبليت التى تمثل حافزا مباشرا - وإن كان ذلك بترتيب مختلف فى المسرحية - لاعتناقه

(*) *Primera Parte de la Historia de Valencia .*

(**) *Primera Parte de la Crónica general de toda Espana .*

(***) *Historia general de los Santos del Principado de Cataluna .*

المسيحية وانخراطه في مجموعة رهبان سيستر، والإحسان الذى لا حدود له الذى كان يمارسه من خلاله عمله فى الدير كجامع للصدقات ، والصعوبات التى حدثت له بسبب ذلك ، حتى حدوث المعجزة التى أعادت المؤن والأغذية وأعادت الاعتراف بفضائله .

كذلك يحدث تقارب بين التراث وهذه المسرحية في ثلاث نقاط هامة : الاستشهاد، والنساء اللاتى يلعبن دوراً فى حياة القديس ، والمعجزة التى أثبتت بنوة الراهب السابق التائب، وذلك بعد موته. ويحتاج كل عنصر منهم لتعليق قصير.

يجعل كل من المؤرخ بيدرو أ. بيوتير ومن بعده دومينيس أخاه المنصور أمير كارليت بالفعل مسئولاً عن موت القديس، ولكن فى ظروف مختلفة جداً عن تلك التى تقدمها المسرحية ، حيث إن الاستشهاد يعنى نهاية المهمة التى بدأها الراهب بيرناردو نحو مسقط رأسه ، فى حين أن غودينيث يجعل موته يتم داخل قطاع بوبليت .

ولا أعتقد أن سبب هذا التغيير يعود للخوف المبالغ فيه من الأضرار بالوحدات الدرامية، نظراً لأن الأحداث تتم على مدى سنوات عديدة . بالإضافة إلى ذلك فإن مسرحيات القديسين تقبل ، بل وربما بصورة أفضل من الأنواع الدرامية الأخرى الفرعية فى العصر الذهبى، أن يتغلب التقديم الأمين للأحداث المنسوبة للبطل على القواعد الدرامية. وبالضرورة فإن ما أراد الكاتب أن يحكيه هو الرغبة فى تركيز الأضواء على عملية التحول الروحى للراهب برناردو التى تمت حول هذا المعبد، وليس ذلك لرغبة فى تحديد المكان، وإنما أيضًا بهدف عدم التقليل من أهمية الصراع الذى حدث بصورة جزئية بسبب عدم الثقة بالراهب لأنه كان مسلمًا ثم اعتنق المسيحية .

وتكون الأسباب أكثر بداهة فيما يتعلق باستبدال نساء أسرة الشهيد اللاتى اتبعن إلهامه ونموذجه ، بالمحبوبة التى يظهر بصحبتها البطل فى المسرحية . وإذا كان فى ساعة الموت تقوم زايدة بنفس دورالأخوات فى تراجم القديسين ، فعلى مدى المسرحية كان يتوافق تقديمها بصورة كاملة مع نموذج المرأة المسلمة، المحاربة والعاشقة، التى شكلها مسرح لوبى دى بيغا فى مرحلة بدايته مقلداً شخصيات قصائد عصرالنهضة الإيطالية [٢٥].

إن غودينيث يكيّف المعلومات التى زودته بها مصادره على شخصية ذات ملامح معروفة ومعتادة بالنسبة لجمهوره . إن وجودها فى البداية بجوار حامد، وعشقها له تساهم فى أن المشاهد أو القارئ يرى البطل كفارس مسلم نموذجى، مثل البطل الموجود فى النوع الموريسكى، ولا ينسى هذه الصورة على الرغم من أنه فجأة سوف يوضع فوقها صورة مختلفة . والأحداث التى تقوم ببطولتها زايدة تتفق مع العديد من المواقف التقليدية المختلفة ، مثل ذلك الموقف الخاص بالسيدة التى تنتقل من وسطها الاجتماعى ويتم التحرش بها من قبل رجال ينتمون إلى مستوى اجتماعى وضيع، مثلما حدث مع بطلة مسرحية "فتاة الإبريق"(*) للوبى، أو الضحية المتروكة فى مسرحيات "بيليس دى غيبارا أو كالديرون حول موضوع طفلة غوميث أرياس . وهكذا فى مسرحية " من المسلم الطيب" تتفق كل حالة من حالات التحرش بالسيدة المسلمة مع نموذج من نماذج العلاقات المقدمة فى مسرحيات أخرى مثلاً : حيث يعتبر خيل النقيض لزايدة فيما يتعلق بالمستوى الاجتماعى وطريقة التعامل ، أما خاثينتو فيتحرش بهذه المسلمة بطريقة مخيفة لأنه يعيش خارج القانون ويعتنق ديانة مختلفة عنها ، مما يكسب شخصيته بعدا ميلودرامياً . كذلك فإن أوجه التشابه الكبيرة بين العصابات الموريسكية فى مسرحية "طفلة غوميث أرياس" وقطاع الطرق القاطالانيين فى مسرحية غودينيث ، والاتفاق فى الشكل العام للرغبة الشهوانية التى يشعر بها زعيم العصابة نحو امرأة على دين مخالف لدينه لا يؤديان إلى تطور مشابه فى الحدث،لأن زايدة عندما تستسلم وتقبل فى النهاية دين الرجلين الذين أحبتهما لا تكون عرضة للانتقاد داخل مجموعة القيم التى تشكل هذا النوع ، كما لو حدث ذلك إذا كانت البطلة مسيحية . يبدو أن قاطع الطريق خاثينتو قد تم رسمه تبعًا لنموذج المجرم الذى يتوب وينول المغفرة نظرًا لأنه راهب سابق وبسبب الخطوط العامة لشخصيته . ومع ذلك فإن ظهوره المتكرر بعد الموت، وبصورة خاصة فى المرة الأخيرة التى تبين حالته الكنسية ، يمثل تفاصيل مختصرة لمعجزة ينسبها المؤرخون إلى الراهب سان بيرناردو دى ألثيرا .

(*) *La moza del cántaro* .

وذلك عندما تم استدعاؤه لأخذ الاعتراف من صاحب حانة مريض، وقدّم نفسه له على أنه كان فى الماضى راهبًا وترك الدير وأبدى رغبته فى العودة للدير إذا قبل رئيس الدير ذلك. يحاول القديس الحصول على الإذن، لكن بينما يتم ذلك يموت التائب، وأمام هذا الوضع يطالب رئيس الدير بميراثه لمصلحة الدير. يبدأ نزاع طويل ، يحل عندما يتم فتح القبر بناء على التماسات من القديس، وتظهرالجثة مغطاة بزى الرهبان البيرناردين، وهو زى لم يكن موجودا عند دفنه. كذلك يمكن أن يؤخذ فى الاعتبارالجزء المختار من تراجم القديسين الخاص ببوبليت والذى سجله دومينيس فى كتاب "قديسو قطالونيا"(*) الذى يحتوى على قصة الراهب بدرو مارغينت، الذى ترك حياة الرهبنة فى الدير، وعاش حياة مليئة بالمعاصى والموبقات .

وفى اليوم السابق على عيد صعود السيدة العذراء عاد إلى الدير وطلب التوبة وذلك ليعيش ابتداء من تلك اللحظة حياة قداسة واستقامة وصل فيها إلى شهرة صاحب الكرامات(٢٦). إن هذه السيرة الذاتية جعلت غودينيث يميل إلى السير بالحبكة الثانوية فى طريق وعر، لكن يمثل فى المجال الدرامى ما هو مساوٍ لحكايات القديسين . ويقوى هذا الاحتمال اهتمامه بربط التغيير الذى يحدث فى الشخصية بعيد الصعود، وربما يعود هذا التوافق بالضرورة إلى رغبة راهبى بوبليت فى إضفاء معنى أكبر للاحتفالات التى تتم فى ذلك التاريخ .

ونفس هذا الدافع يفسر ، بصورة جزئية،الاختلاف الواضح جداً بين السيرة الذاتية للقديس والأحداث التى يقوم بها فى المسرحية . فى مسرحية غودينيث يكون السبب الوحيد لتحوله هو حدوث معجزة ، فى حين أن المؤرخ الفالنسى بيوتر ينسب ذلك إلى حوار بين السيد المسلم والرهبان(٢٧). وأن فكرة أن المسلم الطيب يمكن أن يصل من خلال التفكير والاستنباط والاستنتاج إلى أن الإيمان بالمسيحية يمثل الحقيقة ، توجد فى تراث العصورالوسطى العظيم الخاص بالحوار بين ممثلين للأديان الثلاثة الموجودة على التراب الأيبيرى خلال ذلك العهد .

(*) *Santos de Cataluña* .

وفى نفس الوقت فمن المحتمل أن يمثل ذلك رداً على الثقافة الغزيرة المناهضة للمسيحية والمتداولة بين الموريسكيين[٢٨]. وعندما كُتِبت هذه المسرحية فإن الوضع كان قد تغير ، فلم يكن هناك فى إسبانيا من الناحية العملية مسلمون يراد تحويلهم ، لكن السكان كانوا يواجهون نتائج الطرد ، وانقسموا حول مدى الصحة الدينية والأخلاقية للإجراء الذى اتخذه فيليبى الثالث [٢٩]. وكانت ما تزال توجد عائلات كثيرة على وعى بأنهم ليسوا من النصارى القدامى ، وغودينيث، الذى ينتسب إلى هذه المجموعة فى جانبها العبرى، يجعل من عملية التحول حدثا مقرراً فى السماء ، وأن السمعة السيئة التى يتم إلصاقها على المسيحى الجديد تمثل عقبة من المناسب أن يتجاوزها الجميع . وهذا يستحق منا تحليلاً للوسائل التى يستخدمها فى نقل هذه الرسالة المزدوجة.

يعتبر ظهور السيدة العذراء فى مسرح العصر الذهبى أمراً عاديًا، ويمكن أن يحدث ذلك فى شكل تأليهى أو داخل مناخ مألوف ومعتاد يذكر بالجو الخاص بالحكايات الساذجة التى تحكى معجزات كان يضيفها شعراء الأديرة فى نهاية أدائهم الشعرى . سنجد كلا الطريقتين لتقديم المعجزة فى مسرحية "من المسلم الطيب ، مسيحى طيب" .إن المعجزة تحدث فى الفصل الأول والثالث ، حيث تسجل بداية ونضج العملية التى تجعل من الفارس المسلم شهيداً مسيحيًا مجيداً. وقبل التعليق على هذه المشاهد من الضرورى الأخذ فى الاعتبار الدور التكميلى للظهور فى شكل خفى، ويحدث ذلك فى الفصل الثانى ، عندما بلغ حامد - بيرناردو درجة مثالية من الإحسان إلى الفقراء وإلى العصاة والذين يمثلهم الراهب السابق .

ويتناسب مع هذه المجموعة من الفضائل الفرانسيسكانية معجزة حضور كل من السيد المسيح والسيدة العذراء بين الشحاذين ، وهو ظهور مجهول من قبل الحاضرين إلا القديس ، حيث يبلغانه بشكل صامت بتضاعف الأغذية . ( وإذا كنا نبحث عن معالجة مشابهة لتلك المعجزة فى لوحات الرسم الخاصة بتلك الفترة، فمن الضرورى التفكير فى لوحات مثل "تلاميذ عاموس"[*] لبيلاثكيث ، حيث إن وجود المعلم يحدث فى جو عادى.)

(*) *Los discipulos de Emaus* .

أما موضوع تراجم القديسين الخاص بالخطابات التى تعبر من عالم لآخر(عالم الغيب وعالم الشهادة)[٣٠] فيعتبر أقل توفيقًا، لكنه يعتبرمناسبا جدًا للتدين الشعبى ، وبكل تأكيد له علاقة بالأساطيرالتى تم تكييفها مع نوع هذه المسرحية ، والتى تأخذ فيها الورقة شكل تحالف مع الشيطان[٣١].

فى مسرحية غودينيث يقوم القديس لورينثو بدور ساعى بريد العذراء ، بدون أن يوجد سببًا ظاهريًا لذلك سوى القرب بين احتفالات القديس الرومانى المولود فى ويسكار والاحتفال بعيد الصعود فى جدول الاحتفالات الدينية . وتكرار هذا التوافق فى النص يدل على أن المسرحية كانت قد كتبت لتكون جزءا من احتفالات دينية محددة .

إن الظهور المتكرر فى الفصل الأول والثالث تم وضعه فى لوحات ذات استعراض ودرامية كبيرين . وبصورة موفقة فإن المشهد الذى تنتشر فيه الأدوات الأسلوبية للشعر الفصيح المثقف ليس هو المشهد الخاص بهبوط الممثلة التى تلعب دور العذراء وإنما المشهد السابق على ذلك والذى تحكى فيه زايدة لحامد بمفردها بالتفصيل عن التجربة المقلقة جدا التى حدثت معها عندما رأت وسمعت الشخصية السماوية التى استطاعت التعرف عليها، لكنها لم تضطرب أمامها. ولا يعتبر أمرا استثنائيا فى مسرحيات " المسلمين والمسيحيين" أن يوجد فى الشخصية المسلمة كراهية عميقة لدين العدو . وهذا يضفى إيقاعًا خاصا على القصيدة الشعبية الطويلة التى ترسم رؤية العذراء فى شكل جليل بتفاصيل كبيرة ، ومن خلال الشعور المعادِى تحس المسلمة أن فى العاصفة التى تحدث فى السماء يتقرر ضياع سعادتها الأرضية .

إن اللمسات التى ترسم الخطوط العامة لمشهد ليلى كخلفية تقدم لفظيا مشهدًا معتادًا جدًا فى تلك الفترة . إن ذكر شعاع أو ثعبان يمثل رمزًا للخطيئة الأصلية ، وللفيضان ولدور السيدة مريم كـ"امرأة حمامة" تحمل "فى فمها غصن الزيتون" . وهناك ابتهالات وأدعية علامات تعلن ظهورآلام العذراء يتتابع كل ذلك فى صورة مليئة بالاستعارات وتخضع للتقديم والتأخير والانتشار البطىء للمنظر[٣٢].

هذا الجزء يصف هبوط سحابة قاتمة، تظهر فيها سيدة مؤلهة، تحت قدميها القمر، ويهدئ وجودها العناصرالثائرة ويطرح جواد زايدة أرضًا. إن الرمزية الكثيفة للوصف تزود الجمهوربسرعة بسرالمشهد الخارق، فى حين أن المرأة التى تعيشه وتتحدث عنه لا تلتقط معناه الكامل ؛ وبهذا الشكل يظهر التوتر الذى يترجم الحالة النفسية لزايدة ويتناقض بصورة ماهرة مع العنوبة ، التى ترتبط دائمًا بموضوع مريم الطاهرة ، التى تقدمها الرؤية فى النهاية.

إن اللوحة التى يتم تقديمها تسيرعلى منوال الفنون التشكيلية وبخاصة التراث التصويرى الباروكى والذى تقدمه لوحات ثورباران وريبيرا فى عهد غودينيث وقد بلغ قمة شعبيته على يد موريا. وأعتقد أنه يستحق منا العناء أن نكتب هنا جزءًا من هذه القصيدة الشعبية ، التى من ناحية أخرى تميز الشعر الدرامى الوصفى المكتوب تحت تأثير غونغورا:

هكذا بين الغيوم/ مخترقا لوحات من الظل

ظهر كائن إلهى/ جالسًا فوق أمواج من المجد

وبين أشعة الشمس/ الناصعة والحمراء

كانت الأشعة مثل الأشواك/ مثلما الوردة بين الأشواك

على خصلة تشبه الذهب/ كان جلالا قاهرًا

عندما توجوها باثنىْ عشر من الماس أوالنجوم

فى عرش ملكى ، فضى رفيع المكانة

يسجد القمر، وهو بدر/ لأشجار كريمة جدًا

اما الشمس والقمر والنجوم/ الذين أضافوا إليها جمالاً أخر

فقد أخذوا منها نفس الزينة / التى زينوها بها.

إنها تلبس أسوسينا ناصعة/ كما لو كانت سيدة / بين السوقة.

أيضًا فى الفصل الثالث ، يرسم دعاء الراهب بيرنارد خطوطًا لمنظر صعود وتتويج السيدة العذراء بلمسات بها تأثيرات تصويرية من الجلال واللون والضوء . بعد ذلك بدقائق ، عندما يتأمل الشخص رؤية يدركها الجمهور فقط من خلال كلماته، يستمر وجود موضوعات الرسومات الدينية؛ مثل التى تقدم العذراء التى تصحبها قديسة فى ثياب راهبة ، أو وهى تسلّم شيئًا ما يرمز إلى التخصيص للعبادة (٣٢).

وإذا كانت مسرحية "من المسلم الطيب ، مسيحى طيب"، تأخذ موضوعات تراجم القديسين وتتوافق فى قالبها مع شروط العمل المسرحى المخصص ليمثل جزءا فى احتفال له طابع دينى ، فإنها لا تترك التعبير عن وجهة نظر المؤلف حول جانب هام من الحياة الاجتماعية فى ذلك الوقت ، مثل الثقة التى تستحقها العقائد الكاثوليكية من قبل الذين يحملون صفة "مسيحى جديد" وهو موضوع له تأثير كبير بصورة لا مفر منها فى الشرف أو "التقدير" الذى يمنح لهم أو يمنع عنهم . إن الافتراض الذى تدافع عنه المسرحية يوجد فى المثل الذى يضع عنوانًا لها، وعلى الرغم من أنه فى نهاية الفصل الثالث فقط يبدأ ذلك العنوان فى الظهور، فإن المحور الجدلى لكل المسرحية يتمثل فى التناقض بين سيرة البطل ، الذى يمثل تطبيقا عمليا لتلك الحكمة ، وموقف رئيس الدير، الذى يبدو معترضًا عليها. ويبدأ ما سوف يمثل الصراع فى الظهور عندما يندهش هذا الشخص – والذى يمكن أن نقول إنه يمثل المجتمع – إن الذى يطرق باب الدير مسلم ، على الرغم من أن نداء قادما من السماء قد أمره أن يستقبل راهبًا له قيمة فريدة .

ومن المناسب التنبيه أنه فى هذه اللحظة العظيمة التى ينضم فيها المرتد إلى الدير يتم استخدام الاستشهادات الإنجيلية بصورة كبيرة . وعندما يعلن رئيس الدير سوء الظن وهو يتذكر قصة عيسو ويعقوب يرد عليه حامد "أن ريبيكا ذات مظهر أكثر صفاء من البركة التى أطلبها منكم" ويضيف أنه لا يوجد شىء يمكن أن يحرم منه الابن الأكبر حيث "يوجد خير لكل الأخوة، فى بيت الله، وكذلك فى بيت إسحاق لا يتم منع البركة عن أحد".

وفى بحث المؤلف عن وجود صلة قرابة عامة مع اليهود يستعين أيضًا بذكر التفسير اللغوى الذى يجعل من اليمنيين أحفادًا لسارة ، والجدير بالذكر أن هذا

لم يكن مجهولاً بالنسبة للموريسكيين[٣٤]. إن تأثير الكتب المقدسة أخذ يسمع أيضًا من خلال الأغنية الشعبية التى تبدأ " أيها الشباب إلى الغريب/ اذهبوا كلكم إليه" والتى اعتقد حامد أنه يسمعها من الرهبان قبل أن يتحول إلى المسيحية ، لأن هذه القصيدة الصغيرة التى تتميز بالقوة الإيحائية العميقة لشعر من النوع التراثى تلعب مع جدلية القبول والرفض لمن يأتى "ليستولى على الأغنام" حيث ينتهى ذلك بإحداث تضاد بين "الأسد، الخروف" [٣٥].

وبلا شك يطمح الكاتب من خلال كثرة الإشارات الإنجيلية إلى أن يعطى افتراضه صلاحية تشمل كل نوع من المتحولين للمسيحية ، وبخاصة ذوى الأصل العبرى .

وبدون أن نزعم أن يكون غودينيث قد رغب فى توجيه قصته الذاتية لإبراز عدم الثقة اوالشهرة السيئة التى يعانى منها بطل المسرحية بسبب تاريخه السابق، فإننى أعتقد أن التجربة الذاتية تمثل واحداً من العوامل التى دفعته إلى تركيز المسرحية حول هذا الموقف . ويبدو لى أن الراهب بيرناردو يبدو شخصية غير متجانسة مع مجموعة الشخصيات الإسلامية المثالية التى تركها أدب العصر الذهبى ، وعلى العكس فإنه يشبه إلى حد ما الرهبان والقساوسة الأتقياء ذوى الأصل اليهودى .

وبالإضافة إلى المؤلف فمن المحتمل أن نفس جماعة بوبليت، التى تكرمها هذه المسرحية ، سوف تقبل برضاء الرسالة التى تحملها. لقد كان هذا الدير يمثل حالة استثنائية فى مقاومة سياسة التحكم فى الهيئات الدينية التى قام بها فيليبى الثانى بمساعدة محاكم التفتيش .

وفى العشرين سنة الأولى من القرن السابع عشر حافظ رئيس الدير سيمون تريا على هذا الخط. وعلى الرغم من أن تابعيه قد أبدوا شيئًا من الليونة [٣٦] إلا إن الجو العام لم يشهد تغييرا فى السنوات التى شهدت مولد الروح القومية فى كل من أراغون وقطالونيا. لقد كان سادة هذه المنطقة بما فى ذلك ذوو الأصول المختلطة حلفاء طبيعيين للهيئات الدينية القومية ، وكذلك الذين حاولوا احتجاز رعاياهم من الموريسكيين أو حماية الذين كانوا يعودون بعد الطرد سرًا إلى أراضيهم . وبالقرب من بوبليت،

وبخاصة على ضفاف نهرى السيفرى والأيبرو، كانت توجد قرى بها سكان مدجنون عانت من نتائج طرد الموريسكيين[٢٧]. إن الرغبة والإصرار فى اكتشاف بقايا راهب سيستيرسى ، له أصل مسلم ، تدل على الاهتمام بعرض حافز للمسيحيين الجدد يسمح لهم بقبول الدين المسيحى من قلوبهم. وعلى ضوء تاريخ الراهب بيرناردو تبقى مشروعية أى مشروع للطرد فى مأزق حرج لأنها كانت تقوم على وجود إجماع مطلق على أن الموريسكيين كانوا يواصلون ممارستهم للإسلام، وذلك تبعًا لرأى معارضيهم [٢٨].

ولما كانت عودة الكثير من الموريسكيين تجعل الموضوع مثارًا بصورة مستمرة، فمن الطبيعى أن تنطلق من هذا الدير مبادرة طلب تأليف مسرحية تدور حول حياة الأمير المسلم الذى تحول إلى راهب وذلك من قبل قسيس ذى أصل يهودى كان يكتب بخبرة مسرحيات "دينية" كانت تقلق محاكم التفتيش. وانطلاقًا من خبرته كواعظ، كان فيليبى غودينيث يعرف بلا شك فعالية الحكمة أو المثل كأداة للإقناع، وكذلك فإن مهنته كمؤلف مسرحى جعلته يعرف أن استخدام مثل شعبى كعنوان للمسرحية يحفز ويثير فضول الجمهور ويمكن أن يفيد كإعلان عن الرأى الذى تحتوى عليه المسرحية. ولقد لاحظ جيان كاناباغيو، وعنده حق فى ذلك ، أن المثل المذكور لا يمكن أن يختلط مطلقًا مع المصدر المأخوذة منه المسرحية ، وإن كان يحافظ على علاقة خاصة جدًا، حيث أنه يُحدث نقطة التقاء وانتقال يؤثران فى التفسير الذى سيتعرض له كل من المثل والعمل الدرامى. وفى المسرحية التى نعلق عليها تكتسب حالة تحول حامد إلى القديس الراهب بيرناردو قيمة النموذج ، وذلك بإبراز حكمة ذات معنى غير محدود، معززة بنموذجية الأسطورة .

ومن المناسب أن يكون واضحًا بالنسبة لنا أن تعبير "من المسلم الطيب، مسيحى طيب" لا يلخص عقيدة مقبولة من الجميع، وبعيدًا عن هذا، فإن عنوان المسرحية هو الوجه الآخر لعملة متداولة بصورة كبيرة، والذى يعرفنا بذلك هو الدافع عن طرد الموريسكيين وهو داميان فونسيكا عندما يضع على لسان المتحولين حديثًا الحكمة التى تقول "لا يمكن أبدًا أن يخرج من المسلم الطيب مسيحى طيب" بالإضافة إلى مقولة "إن أبى كان مسلمًا وأنا كذلك" [٢٩].

كانت هناك نماذج عديدة من الصيغ السلبية مثل التى ذكرها رودريغيث مارين "خلال سنى عمرى لم أر مطلقًا أن يخرج من المسلم الطيب مسيحى طيب"، لكن مجموعات كتب الأمثال والحكم الهامة لا تورد الرواية المثبتة والتى تمثل عنوانًا وملخصًا للنظرية التى يمثلها محتوى المسرحية [٤٠]. إن ما تم حفظه بالفعل هو الصيغة العكسية والتى لها معنى يشير على استحياء إلى استمرارالمستوى الأخلاقى للشخص الذى يتحول[٤١]. ومن البديهى فإن صيغتى المثل الذى استخدمه غودينيث تمثلان فريقى النزاع الذى ظهرحول الطرد، حيث إنه يتم الانطلاق من أنه ما دامت عملية الاحتواء لم تنجح فمن الممكن الدفاع عن الإجراء الذى اتخذه فيليب الثالث، والذى عارضه دائمًا أبوه وبالتحديدلأسباب دينية وذلك تبعًا لتفسيرماركيث بيانوبيا[٤٢]. إن الحكمة التى تستخدم كعنوان لمسرحية غودينيث ربما تكون من تأليفه، وذلك كمعارضة للمثل الذى كان يتداوله أعداء الموريسكيين، لكننا لا نستطيع أن نستبعد إمكانية أن المثل يلد بطريقة طبيعية النموذج المناقض[٤٣] ،لأن اختفاء المثل الذى كان يحمل فى مضمونه نقدا خطيرا للسياسة السائدة لا يعدو مجرد الصمت الحكيم لغيرالموافقين .

إن صيغة الإثبات التى يعلنها عنوان المسرحية تتناسب مع تطور النوع الموريسكى، وبخاصة ابتداء من ظهور"الحروب الأهلية فى غرناطة" لمؤلفها خينيث بيريث دى إيتا[٤٤]. فى هذا الكتاب تم صياغة ـ أو على الأقل – استقر نموذج المسلم النبيل ، وذلك بانتقاله إلى عمل إبداعى له نفس طويل . هذا النموذج يحتكم لنفس أصول السلوك المرعية من قبل الفرسان المسيحيين. وفى نهاية بطولاته ، عندما يتبنى دين أعدائه ، الذين يرتبط معهم بروابط التقدير المتبادل، فإنه يفعل ذلك بإحساس جميل لالتقائه وتعرّفه على رجال آخرين فضلاء بدون أن يُحدِث ذلك نقدًا ذاتيًا ولا تغيرا كبيرا انقلابيا مثل الذى يحدث فى كثير من نصوص العصر الذهبى حين يتحول قاطع الطريق أو الوغد إلى قديس تائب. ويعرض مسرح لوبى دى بيغا نماذج كثيرة وجذابة لـ"مسلمين يعيشون بروح مسيحية"[٤٥]. وفى الأشعار الشعبية الحديثة وفى أعمال كتاب المسرح الآخرين تتعدد ميزات هذه الشخصية التى سوف تعيش طويلاً فى قائمة الأعمال المفضلة لدى الجمهور.

إن الجديد فى حبكة غودينيث – والتى تعتبر أيضا نقطة الضعف فى المسرحية – يكمن فى أن الصراع يبدأ من النقطة التى تنتهى فيها المسيرة العادية .

وإذا كان فى السابق يتم إبرازالسيرة النبيلة لمسلم، فإنه لم يكن يعالج سواء إخلاصه للدين الجديد ولا قبول المجتمع الجديد . أما فى مسرحية" من المسلم الطيب ، مسيحى طيب"، فقد استخدم المؤلف النوع التقليدى ، وذلك ليؤكد سلوك الشخصية السابق على حياته المسيحية. وأعتقد أن الكاتب قد أخذ فى اعتباره ، بالإضافة إلى ذلك ، النغمة الجدلية ، التى – إذا لم تكن موجودة بصورة واضحة فى التعبير المثلى– فإنها تمثل جزءا من دلالاتها داخل إطار تلك الفترة القريبة أيضًا من المناقشات حول مصيرالموريسكيين ولها حساسية كبيرة فيما يتعلق بموضوعات الشرف المتعلقة بالنسب. وبالتحديد فإن المثل الذى يحمل عنوان المسرحية لا يذكر حتى تتبين أمام أعين الجمهور الطيبة والفضيلة المسيحيتان اللتان يمارس بهما هذا المسلم الطيب دينه الجديد. أما رئيس الدير – والذى يمثل المجتمع – فيشك فى جدوى العملية الروحية التى يعيشها البطل، كما لو كان يصغى سمعه للوجه الثانى من ذلك المثل ، الذى ينفى طيبة المسيحى الجديد. وعندما ينطق الراهب بيرناردو بكلمات المثل، فإنه يتنبأ بأن الله هو الذى سوف يجعل تحقيق ذلك المثل ممكنًا. وعند سرد الأحداث يتحقق ذلك، لكن الحل لا يتم تقديمه كشىء قابل للتحقيق فى السير العادى للأحداث بل يظل الراهب الذى كان مسلمًا غير مقبولٍ حتى تبدأ أحداث الفصل الثالث. إن الظروف المعجزة التى تفيض بها السماء عليه هى التى تنظف اسمه مما علق به ، وتجعل رئيس الدير يقبل تلك الحقيقة مدعومة بمعجزات كثيرة. ومن خلال اللعب الجدلى الماهر حمل المؤلف إلى ضمير ووعى الجمهور – الذى يعرف الصيغة السلبية لذلك المثل – دليل عدم صحة موقف الاحتقار وعدم التقدير على المستوى الدينى نحو المسيحى الجديد الذى كان يسود فى المجتمع حينذاك .

وإذا كان من الضرورى أن نشيد بتناسب حبكة المسرحية مع الفرضية التى يطرحها المؤلف ، فإن المدح لا يمكن أن يشمل التطورالسيكولوجى المنسجم للشخصية

الرئيسية. وموضوع أن حامد وزايدة فى البداية يتم تقديمهما كنماذج لقوالب مسرحيات " المسلمين والمسيحيين" يجعل من الصعب التحول المفاجئ للأول نظرا لأنه نموذج قادم من طرق معالجة أدبية مختلفة.

ربما استطاع مؤلف آخر له مواهب أفضل أن يعطى شخصية أقوى لحامد - الراهب برناردو، وربما جعل منها تجسيداً لمواقف ذات معانى متناقضة فى المجتمع وليس كصورة واقعية. وإلى حد ما استطاع مؤلفو مسرحيات القديسين تحقيق هذا الانسجام فى أبطالهم، مثل ثيربانتيس فى"الوغد المحظوظ" (*) وميرادى أميسكوا فى "عبد الشيطان"(**)، وكالديرون فى "عباده الصليب"(***)(٤٦) . لقد فشل غودينيث عندما حاول إعطاء حياة للشخصية المركبة بشكل متناقض فجانب منها يمثل المسلم العاشق، والآخرلمرتد كرس حياته للرهبنة. ولعل سبب ذلك أنه على الرغم من ان هذين الجانبين غير متناقضين إلا إنهما يمثلان مواقف حياتية من الصعب التوفيق بينها. لأن شخصية المسلم العاشق تتميز بالدافع والحركة بينما ترى شخصية الراهب الفضيلة فى التخلى عن الأشياء والقناعة القائمة على المعاناة .

وفى النهاية أود أن أشير إلى سمة الحدث الدرامى ، والذى ربما يمكن قياس بُعده من خلال دراسة إجمالية للمسرحية والنصوص الشعرية المحفوظة لفيليبى غودينيث(٤٧).إن كل شخصيات المسرحية - باستثناء فريق من المسلمين الذين يظهرون لفترة قصيرة ، ويشمل أخا الراهب وقاتله - يفوزون بالمغفرة ويعيشون عملية التحول بصورة أو بأخرى .

أما العفو الخاص بحامد وزايدة فإنه يعلن بصوت السيدة العذراء ويعتبر انتصاراً وعونا يفيضه الله عليهما باستمرار، وبالفعل ، فبعد ذلك بدقائق تجئ حادثة الرؤية التى يراها الفارس وعلى اثرها يدخل بشكل تلقائى إلى القداسة بمجرد أن يمنحة الله نعمة

(*) *El Rufián Dichoso* .
(**) *El esclavo del demono* .
(***) *La devoción de la Cruz* .

الإيمان. وسوف يتصرف نفس هذا الفارس فى الفصلين الثانى والثالث ، كأداة للإرادة الإلهية حيث يقود كل المحيطين به إلى طريق الفضيلة، ويتتابع نزول الآيات من السماء كما لو كانت مطراً . وفى حالة المسلمة زايدة وقاطع الطريق خاثينتو فإن الأحلام هى التى تجعلهما يتنبآن بقرب موتهما. وفى الحقيقة فإن هاتين الشخصيتين تم رسمهما بصورة تقليدية، يتوافق فيها الموقف الذى يأخذه كل منهما نحو الآخر وكذلك التحول نحو الخير، الذى يسهله ذلك الحب المتبادل الذى يجمعهما فى النهاية، فى اللحظات الأخيرة من حياتهما. إن التدين وصدى وآثار معجزات العصور الوسطى(٤٨) المنسوبة لعذراء بوبليت والتى يؤمن بها الراهب السابق ورفضه قتل المسافرين الذين يستولى على أموالهم يمكن أن تمثل أعمالا طيبة تعده للتوبة. ومع ذلك، فإن الاهتمام الأكبر ينصب على صور الغوث الذى يستقبله هذا المسيحى العاصى مثلما حدث مع المسلم الطيب، كما لو أن الكاتب المسرحى يريد أن يبرز توافق "إرادة النجاة العامة" والتى بالإضافة إلى "مبدأ الاصطفاء" كانا يمثلان أحد مبادئ عقيدة القديس توماس حول الخلاص (٤٩).

وداخل دائرة إعطاء منطق للحدث الدرامى من خلال المغفرة يوجد أيضًا الزوجان الكوميديان حيث يُصلحان الضرر الذى وقع منهما على الراهب ، تحركهما فى ذلك الرغبة فى التوبة، إلى حد ما بسبب فضيلة الراهب ولكن أيضًا - تبعًا لما حكاه خيل حرفيا - وجد نفسه محمولاً "فى الهواء، مثل الساحر/ ليعترف بجريمته". هذه المعجزة ذات الطابع الفكاهى تتفق بصورة تامة مع شخصية الزوجين الفكاهيين (٥٠) ، اللذين يمتعان الجمهور من خلال لغتهما الفظة وبلاهتهما، الخالية من الخبث ، وفى نفس الوقت تتفق مع الاتجاه الموجود فى مسرحيات القديسيين من حيث إن المهرج يتوب بعد الأشخاص الآخرين (٥١). وفيما يتعلق برئيس الدير، وبصورة أقل قسيس الصومعة ، فإن سموهما يتمثل فى التعرف على قداسة الراهب بيرناردو والتى تبدو لهما من خلال طرق عادية ومعجزة .

فى مسرحية "من المسلم الطيب ، مسيحى طيب" تتفق العمليات الروحية فى أنها حالات نجاة من خلال المغفرة، التى يبدو أنها مقَدرة من قبل الله ، وبدون أن يبين

بشكل واضح أو يبرز من خلال أمثلة محددة عقيدة حرية الاختيار. وعلى الرغم من أن الحدث الدرامى يستطيع فقط أن يترجم بشكل تقريبى المعانى الدقيقة للمناقشات اللاهوتية، يمكن أن نستنتج أن غودينيث، عندما يكتب هذه المسرحية لا يتبنى مواقف اليسوعى لويس دى مولينا والذى يعتبر الطريقة الذاتية فى التصرف أمرًا حاسمًا لنجاة الفرد ، بناء على موقف اختارة هو بمطلق حريته .

ويبدو المؤلف المسرحى أكثر قربًا من أطروحات الأغوسطينيين والدومينيكان أتباع الأب إيبانييث ، والأمر الهام فى موضوع نجاة الفرد يتمثل فى تزكيته بواسطة الايمان والأعمال الصالحة ، ويعتبرون ذلك عطاء بلا مقابل يمنحه الله لمن تم اختيارهم .

ويبدو لى أنه كان أمرًا هاما الغموض الذى أحاط بمصير الشخصيات المحكوم عليها بالهلاك فى المسرحية ويبدو ذلك جليًا فى حالة المنصور الذى ينفذ عملية قتل المتحولين للمسيحية ومع ذلك يبقى هو على قيد الحياة . وهذا ينسجم مع العواطف التى تميز الموقف الروحى للبطل والتفسير العاطفى للروابط التى تمدها مريم العذراء نحو مريديها، حيث يأخذ نداء المغفرة فى هذه الروابط شكلاً محدداً. وبإمكانياته الإبداعية المتواضعة، يدخل غودينيث ، وذلك من خلال شكل العلاقة التى يحاول أن يقدمها بين الله والإنسان، فى مسارالزهد الإسبانى ذى المسلك الإنسانى والإنجيلى العميق، والذى يشمل الراهب دييغو دى استيا والراهب لويس دى ليون . ومثل أساتذة الروحانية الكبار المذكورين، فإن المتحول الإشبيلى للمسيحية والذى ينتمى إلى جيل كيبيدو، يظل – على الأقل فى هذه المسرحية - داخل دائرة الشرعية الكاثوليكية عندما يقدم بصورة جزئية تراث أجيال أتباع إيراسمو السابقين على مجلس ترينتو [٥٢]. ولا يتعارض هذا مع كون اللهجة الخاصة التى تؤثر فى مسرحية القديسين تنطلق من خلفية اتفق فيها كل من المؤمنين والهراطقة . وبعد الانطباع الأول ، الذى يحدث من تقديم مؤلف هذه المسرحية حول المسلم السيستيريسى معجزات متأصلة فى الإيمان الشعبى بطريقة بسيطة، نلاحظ أن هذا المؤلف يجعل تلك الطرائف جزءًا من الدفاع عن المسيحية الجديدة ويقوم بذلك بسبب دوافع دينية .

ولا يفاجئنا وجوده المتأرجح بين الفشل والنجاح ، ولا موقفه الدينى الذى ظهرفى مرحلة الدراسات التى حدثت بعد أميريكو كاسترو ، ولكن الأمرالخاص بأن هذا الموقف يتم التعبير عنه من خلال المواقف التقليدية لمسرحية تراجم القديسين يمثل حالة - إن لم تكن فريدة - فإنها ليست شائعة فى الأدب الدرامى للقرن السابع عشر.

# الهوامش

(١) يمكن استنتاج التاريخ التقريبي لميلاده من الأخبار الخاصة بالمحاكمة التى قُدِّم إليها أمام محاكم التفتيش فى إشبيلية عام ١٦٢٤، حيث إن عمره كان حينئذ تسعة وثلاثين عامًا.

والمعلومات المعروفة عن حياة وأعمال المؤلف توجد فى

Cayetano Alberto de la Barrera, Catalogo ...del Teatro antiguo espanol.., Madrid, 1860, pp. 171 - 172 . .

وقد قدم أدولفو كاسترو معلومات جديدة بناء على وثائق غير منشورة خاصة بالأعوام ١٨٧١ و١٨٨٢ وذلك فى مقاله

Adolfo de Castro, "Noticias de la vida del doctor Felipe Godinez" , Memorias de la Real Academia Espanola, 8 ( 1902), 277 - 283.

وقد استخدم خوسيه سانشيث أرخونا مصادر مخطوطة فى الصفحات التى كتبها عن غودونيث فى الكتاب التالى

José Sanchez Arjona, Noticias referentes a los anales del teatro en Sevilla.., Sevilla, 1898, pp. 159 - 163. .

وفى الملاحظات التى ستأتى فيما بعد سوف نشير إلى نقاد معاصرين تحدثوا عن شخصية وأعمال المؤلف. وأكبر قائمة مراجع عن غودوينيث أعرفها هى الموجودة فى

José Simon Diaz, Bibliografia de la literatura hispanica, t. 10. Madrid, 1972, pp. 660-666 y 755.

(٢) مات فى مدريد حيث كان يعيش هو وأختاه فى شارع لاكابيثا ، ٢ ديسمبر عام ١٦٥٩, وتوجد هذه المعلومة فى

M. Agullo, " Datos para las biografias de escritores de los siglos XVI y XVII " AIEM, 4 ( 1969), 169 - 231, c. pp. 215 - 216.

(٣) كما قد أشار لاباريرا، ألقى غودينيث خطبة مدح فى خيرونيمو دى كينتانا، مؤرخ مدريد الذى توفى عام ١٦٤٤م. وعند وفاة لوبى دى بيغا كتب " صلاة جنائزية" ضمنها خوان بيريث دى مونتالبان فى كتاب Fama Postuma

وكل من هذا الأخير ولويس دى أوبا بيريرا، وهما حفيدان لمرتدين عبرا عن إعجابهما وصداقتهما لكاتبنا عندما كان يقيم فى العاصمة. وقبل ذلك بسنوات كثيرة، كان ثيربانتس قد احتفى بالمسرحية الأولى التى كتبها العبقرى الصاعد غودينيث وذلك فى

El viaje del Parnaso ( 1614), cap. II, versos 31 - 34,

(٤) لقد تم إدانته والحكم عليه بالخروج عن الدين من قبل محكمة التفتيش وأن يلبس ثياب المذنبين ، بالإضافة إلى عام من السجن ومصادرة ثرواته ونفى من إشبيلية لمدة ستة أعوام. وقد أُعلن عنه أنه إنسان غير سوى، وإن كان قد سمع له فى العاصمة بممارسة أعمال القساوسة من جديد. من بين التهم الموجهة إليه أنه كان يؤكد أن من لا يفهم العبرية لا يستطيع أن يفهم جيداً الكتب المقدسة ، وأنه قد فهم فقرة لم يفهمها سان خيرونيمو. (Castro, art. cit., p 278)

كذلك يعاب عليه أنه قد افترض فى مسرحيته عن الملكة أيستير أن رئيس الملائكة جبريل قد كشف لها عن سر مفهوم الطهارة. كذلك يوجد تأكيد خطير كان ينسب له وهو أن الله كان قد أعلن ليعقوب أنه لن يترك الشعب اليهودى بدون مخلص. وحاول غودينيث أن يبرر هذا النوع من الاتهام، لكنه اعترف أنه مارس اليهودية بإخلاص حتى تحول إلى المسيحية، وتم العفو عنه بواسطة قسيس كان يعتبره قديساً. كذلك قد يوجد لديه نقطة التقاء مع بعض التيارات الروحية ، وهذا يتوافق بصورة طبيعية مع الوسط الروحى الخاص بإشبيلية فى القرن السادس عشر الذى رسمه مارثيل باتايون فى

Marcel Bataillon, Erasmo y Espana, trad. A. Alatorre, Mexico 1966, pp. 515 - 548.

وحول أوجه القلق ذى الطابع الدينى التى كانت موجودة بين عائلات المرتدين من العاملين بالتجارة ونشاطات غير حرفية انظر

Francisco Marquez Villanueva, " Santa Teresa y el linaje", en Espiritualidad y literatura en el siglo xvi, Madrid, 1968.

وعلى الرغم من أن الفترة الزمنية التى يتم تحليلها تسبق غودينيث بأكثر من جيل ، فإن أوجه القلق الدينى للهراطقة لم تختف بسرعة مثل حالة كل من أيخيدو وكنستانتينو . وحول هذا الأخير، والذى تجمعه علاقة قرابة بدوائر الإشبيليين المسيحيين الجدد الذين ينتسب إليهم غودينيث انظر أيضاً

Maria Paz Aspe, Constantino Ponce de la Fuente, Salamanca, 1975.

(٥) لا باريرا يذكر الرأى الذى ذكره إينريكيث غومث عندما كتب عن مؤلفى مسرح العاصمة الإسبانية وذلك فى مقدمة قصيدة Sanson Nazareno ( Ruan, 1656 ) حيث قال : " إن الدكتور غودينيث قد شدّ إليه المثقفين بحكمته "

(٦) تنسب المسرحيتان التاليتان لإنريكيث غومث

Las misas de San Vicente Ferrer y San Antonio Abad

وبالتحديد فإن له مسرحية عن القديس سان ايلدفونسو كانت موضع نظر من محاكم التفتيش، التى اكتشفت شخصية غودينيث المزدوجة. انظر

Introduccion, bibliografia y notas de Charles Amiel en Antonio Enriquez Gomez, El Siglo pitagorico y vida de don Gregorio Guadana, Paris, 1977, Godinez.

بالإضافة إلى العمل الذى نعلق عليه كتب غودينيث مسرحية عنوانها " عذراء غوادا لوبى " La Virgen de Guadalupe, وفيها يقدم موضوع تراجم القديسين الخاص بالأسير المتدين الذى يأتى محمولا جواً من الصحراء الغربية حتى الدير الموجود فى أكستريمادورا

(Biblioteca Nacional, Sevilla, s. a., T. 19. 152 )

وكذلك من أعماله

San Mateo en Etiopia y El soldado del cielo, San Sebastiin

(٧) Caro Baroja, Los judios en la Espana moderna y contemporanea, Madrid, 1962, t. 2, pp. 226 - 227 y La sociedad cripta judia en la corte de Felipe IV, Discurso de ingreso en la Real Academia de la Historia, Madrid, 1963, pp. 115 - 120.

(٨) آخر مناظرة شعرية اشترك فيها نشرت في

José de Miranda y la Cotera, Certamen Angélico..a Santo Tomas de Aquino, Madrid, 1657.

ولا يبدو غريبًا أن إحدى القصائد تكون من تأليف غودينيث وأن موضوعها هو أحداث الاحتفال الذى كان يقيمه المتعاونون مع محاكم التفتيش للقديس بدرو الشهيد، حتى ولو كان فى صورة قصيدة ، يتم فيها المقارنة بين العدالة والرحمة، حيث يتم تفضيل الرحمة. وقد سخر كيبيدو من غودينيث وعيرّه بالمطرود وذلك عندما هاجم بيريث دى مونتالبان. كذلك يشير لوبى دى بيغا إلى المؤلف المرتد فى خطاب موجه إلى السيد أنطونيو ميندوثا، لكن هذه الإشارات التى تتم حوله توضح أنه فى عام ١٦٣٠م ، كانت له علاقات صداقة وربما تعاون. انظر فقرات كارو باروخا المذكورة فى الملاحظة رقم ٧ .

(٩) La comedia de Felipe Godinez O el fraile ha de ser ladron o el ladron ha de "ser fraile" Rlit, 12( 1957), 91 - 107.

(١٠) انظر الفقرات الخاصة بغودينيث وذلك عند الحديث عند المتهودين فى الفصل الثانى للكتاب ٧، من كتاب :

Historia de los heterodoxos espanoles, Obras Completas, 38, Santander, 1947, pp. 285 - 323.

على الرغم من موقف منديث بلايو الواضح من تعليقاته فإنه لم يتحدث بوضوح عن معتقدات كاتب لا يبدو أنه يعرف أعماله بصورة مباشرة. ومن موقف مخالف، تتحفظ ثيثيل روث عند الحديث عن غودينيث فى

Cecil Roth, A History of the marranos, 4 a ed. , 1932, ( reimpr., New York, 1974 ), pp. 383, nota, 1, y 397, nota 6 .

(١١) حول الموقف الدينى لغودينيث انظر الدراسة الموثقة التالية :

Carmen Menéndez Onrubia," Hacia la biografia de un iluminado judio: Felipe Godinez( 1585 - 1659)" , seg, 13 ( 1977), 89 0 130 , Judith Rauchwarger, " comedie transformacion of biblical and legendary sources in Felipe Godinez los trabajos de Job" RJ, 29 ( 1978), 303-321

(١٢) Godinez, La traicion contra sin dueno, ed. crit., Introd. Y notas de T. Tumer, Madrid, 1975 ( Estudios de Hf, 35 )

(١٣) بالإضافة إلى الطبعة التى أستخدمها توجد فى المكتبة الوطنية طبعة منفصلة. وأنا لا أدرى إذا كانت هذه الطبعة هى إحدى الطبعتين والتى توجد منها ثلاث نسخ فى مكتبة المتحف البريطانى . انظر

British Museum, Catalogue of printed books, vol. XX ( London. 1888)

(١٤) تم حذف مشهد استشهاد القديس. النسخ كتبها أكثر من ناسخ . وفى نهاية الفصل الثانى توجد قائمة بالأشياء الضرورية لتمثيلها، كما يحدد فيها تاريخ ومكان إعداد المخطوطة وكذلك اسم الناسخ لويس لويث. ويقرأ عنوان " "المسلم الطبيب، مسيحى طبيب" .

(١٥) B.N.M.,R-11.269

تتفق خصائص طباعة الأوراق المتفرقة التى تكّون هذا المجلد مع ما كان يتم فى القرن السادس عشر. المسرحية التى ندرسها مطبوعة فى ملزمة من عمودين وتتكون من ١٦ ورقة بدون ترقيم للصفحات.لا يوجد بها غلاف، حيث يوجد فى الثلث العلوى من الصفحة الأولى النص التالى " من المسلم الطبيب مسيحى طبيب" مسرحية شهيرة للدكتور فيليب غودينيث/ يتحدث فيها....." . والأبيات الأولى تقول «إن هذه العاصفة تعد/ بنهاية سيئة لحياتى." وتنتهى المسرحية هكذا : «إذا قررتم إن تنهوا هذه الحكاية / فاطلبوا العفو / النهاية »

(١٦) Véase supra, nota 3

(١٧) Introduccion de Turner, pp.40 - 42,La silva de pareados - 4 a

انظر فى مقدمة تورنر ص ٤٠ ـ ٤٢– حديث عن البحر الشعرى " ..... " لا سيلبا دى باريادوس

رابعًا: فى تصنيف مورلى برويرتون

ـ استخدمها لوبى فى أعماله المسرحية الأخيرة ، وكانت تستعمل بصورة كبيرة فى موضوعات الحب وغيره. يلاحظ نفس الاتجاه أيضًا فى استعمال البحر الشعرى " ..... " لاديثما. بالإضافة إلى Chronology التى يستخدمها تورنر ، انظر

Chronology de Morley - Bruerton, Diego Marin, Uso y funcion de la verificacion dramatica en Lope de Vega, 1962 ( Estudios de Hf,2 ) , pp. 36 - 40, 64 - 66 y 105.

(١٨) El pasajero( 1617) , ed. F. Rodriguez Marin, 1913, p. 75.

وحول تعليقات وأمثلة على هذا المقطع تتعلق بفنون خشبة المسرح انظر

Norman D. Shergold, A History of the spanish stage, Oxford, 1967, pp. 213 0 15.

وعن مسرحية القديسين فانظر

Elisa Aragone Terni, Studio Sulle" Comedias de Santos" di Lope de Vega , Messina - Firenze, 1971, pp. 21 y 27 - 28.

وعن المسرحية التى تحكى أحداثًا من حرب الاسترداد فراجع مقالى

Aspectos folcloricos y literarios de la fiesta de moros y cristianos en Espana, "
PMLA, 78(1963), 476 - 491(cf. Pp. 489 - 490)

(١٩) كلا القريتين كان بهما سكان موريسكيون. إن حى المسلمين فى كارليت كان به ٢٩٠ بيتًا، وفى الثيرا كان بها ٤٣ بيتا، وذلك تبعًا للإحصاء الذى نشره باسكوال بورنيت ونقله خوان ريغلا فى . Estudios sobre los moriscos, Valencia 1964, pp. 110 - 113. وعن بدء التقديس المحلى لذلك القديس وتطوره خلال القرنين السادس عشر والسابع توجد معلومات فى

Agusti Altisent, Historia de Poblet, Abadia de Poblet, Tarragona, 1974, pp. 93 - 95.

هذه الأخبار يجب ربطها مع حملات التبشير. ويوجد مختصر جيد عن هذا الموضوع فى

Antonio Dominguez Ortiz y Bemard Vincent, Historia de los Moriscos , Madrid, 1978, pp. 91 0 107.

كما يوجد تحليل عن محاولات التبشير بين الموريسكيين فى محافظة فالنسيا

T. Halperin Donghi, "Un conflicto nacional: moriscos y cristianos viejos en Valencia" CuHE, 1955, nums, 23|24, 5 - 115 y 1957, nums, 83 - 250.

(٢٠) المراجع التالية بها تاريخ القديس

Altisent, pp. 92 - 95 , Manuel de Montoliu, Libre de Poblet (1955) 2 a , ed., Barcello-na, 1955.,p.20

ومع ذلك فإن خايمى سانتاكانا لا يوردها لأنه بلا شك يعتبرها غير جديرة بالثقة وذلك فى

Jaime Santacana Tort, El Monasterio de Poblet (1151 -1181 ) , Barcelona, 1974.

وعلى العكس يشير هذا الباحث إلى أن تلك الصوامع القريبة من بوبليت تعتبر أماكن يشار إليها فى التراث الأسطورى، وهو أمر قد أثر فى غوديينيث وجعله يختار ذلك المكان كمسرح لمشهد الاستشهاد .

(٢١) يتم وصف هذه الواقعة التاريخية فى

Ambrosio Huici Miranda, Historia musulmana de Valencia y su region , Valencia, 1970, t. 3, pp. 129 - 190.

(٢٢) كل هذه الاقتباسات تعود للطبعة الموجودة فى الجزء التالى

Comedias de los mejores ingenios de Espana ( Biblioteca Nacional R|11.269_ Vease supra, nota 15.

(٢٣) قمت بمراجعة صورة للطبعة القطالونية

Historia de Valencia, con nota preliminar de Joan Fuster, Valencia, 1971, Libro I, cap. 19, fols, 66v - 67v.

والرواية الإسبانية الخاصة ب

Cronica general..Valencia, 1604. Libro I, Cap. 35, fols. 201 - 203..

وتبعًا لبيوتير فقد نجح القديس فى تحويل خالته، وهى مسلمة نبيلة من ليريدة ، إلى المسيحية وقد وهبت الغابة التى تم فيها فيما بعد إنشاء الديرللجماعة السيستير سينية . وتبعًا للتراث فقد تم إطلاق أسماء ماريا وغراثيا على زايدة وثواريدة أخوات القديس برناردو دى الثيرا. واستمر تقديس برناردو فى كل المقاطعة وكذلك بالجماعة الدينية الخاصة بسيستر.

Q. Aldea, T. Marin y J. Vives, Diccionario de historia eclesiastica de Espana, Madrid, 1973.

(٢٤) قمت بمراجعة طبعة برشلونة ومعلوماتها كالتالى

1602 la "Vida del bienaventurado Fray Bernardo de alzira..martyr" , vols, 10 - 11, .

حيث يتم ضم حياته إلى حياة غيره من أعضاء جماعة سيشتير. وقد طُبع كتاب دومينك مرة أخرى فى جنوه عام ١٦٣٠م .

(٢٥) أخذت فى اعتبارى التحفظات التى عبر عنها كل من

B.B. Ashcom ( HR, 28, 1960, 43 - 62 ) y por Melveena Mckendrick ( Woman and society in the spanish Drama of the Golden Age, Cambridge, England, 1974, pp. 308 - 309 )

عن الأصول الأدبية للفتاة المحاربة فى المسرح الإسبانى والتى ربطتها كارمن برابو بياسانتى فى

Carmen Bravo Villasante ( La mujer vestida de hombre en el teatro, siglos xvi - xviii ) , Madrid, 1955, pp. 33 y 60 - 69 )

بتأثير القصائد الكبرى الإيطالية الخاصة بعصر النهضة. ومع ذلك فيبدو لى أن كلا من النموذج الإيطالى بالإضافة إلى الشعر الشعبى الجديد يلعبان دورًا هامًا فى حالة المسلمة التى تتميز بالإفراط فى مشاعرها عندما تحب أو تكره وتعيش مغامرات مثيرة جدا. كذلك تلتقى فيها خيوط أخرى، مثل أسطورة المسلمة الشجاعة (والتى درسها ف. لوبيث استرادا F. Lopez Estrada, AH, 1958, nums. 88|89,
( 231 - 141 وخيط أخر يشمل ابتداء من المادة الخاصة بشارل مارتل حتى ثوريدة التى قدمها سيربانتس
Marquez Villaneva, Personajes y temas del Quijote, Madrid, 1975, pp. 92 146 . راجع)
أما المسلمة الشجاعة الموجودة فى المسرحية فتُرسم تبعا للنموذج الخاص بالمرحلة الأولى من مسرحيات لوبى دى بيغا ، حيث عالج خلال تلك المرحلة موضوعات انخليكا ورودامونتى (انظر حول الموضوعات الأخيرة

Maxime Chevalier, L Arioste en Espagne, Bordeaux, 1966, pp. 406 - 422 )

تعرض المسرحيات التالية

Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe, El alcalde de Madrid, La devocion del rosario y El cerco de Santa Fe.

نماذج لتلك الشخصية والتى ستتحول سماتها إلى شىء مطروق فى المرحلة التى كثر فيها التقليد فى المسرح.

(٢٦) Domenec, fols, 14v - 16 r.

(٢٧) Beuter, Coronica, loc. Cit.

تعتبر هذه الطبعة أقرب النصوص إلى مضمون المسرحية، حيث إنها تقص أن ابن «رئيس كارليت» وصل فى أحد الليالى إلى ديربوبليت، والذى كان قد أُنشئ حديثًا وذلك بعد أن تاه فى الطريق بسبب المطر الغزير ، واستُقبل هناك بحفاوة كبيرة، وبقى مندهشًا من " الرابطة المقدسة" و" النظام المقدس" الذى يحكم حياة الرهبان، مما دفعه لطلب معلومات عن الدين الذى يعتنقونه. هذا الكاتب لم يقدم فى كتابه Historia de Valencia الزيارة للدير كشىء تم مصادفة وانما لأن الفضول كان قد غلب على الأمير. ويمكن أن يضاف إلى ذلك أن بيوتير يعتبر أن قوة الإقناع كانت سببا فى إيمان مسلمة ليريده .

(٢٨) انطلاقًا من أبحاث

Patrick L. Harvey ( véase como sintesis su articulo " Aljamia en The Encyclopedia of Islam , London, 1960)

تبدأ مرحلة هامة من الأبحاث حول هذا الموضوع وتصل إلى ذروتها مع كتاب

Louis Cardillac, , Morisques et Chretiens: Un affrontement polemique ( 1492 - 1640 ), Paris, 1977 ( trad. Esp. Madrid - México, 1979)

هذا الجانب يوجد فى موجز جيد جداً عن الثقافة الموريسكية فى

M. T. Narvaez, " Los moriscos espanoles a través de sus manuscritos aljamiados" Cuademos de la Facultad de Humanidades, Puerto Rico, num. 1, 1978, pp. 11- 65.

(٢٩) كانت مجموعة الآراء عن هذا الموضوع معقدة جداً ، وكان الكثيرون يتبنون مواقف معتدلة وذلك كما وضح ذلك ماركيث بيبانويبا فى

Marquez Villanueva " El morisco Ricote o la hispana razon de estado" Personajes y temas del Quijote. Pp. 229 - 335.

(٣٠) على الرغم من أن هذا يعتبر غير شائع ، يظهر الموضوع فى سياق مادة خاصة بالكتاب المقدس. كذلك فإن هذا يمثل جزءا من مجموعة المعجزات التى تنسب إلى القديس فيرير.

E. Cobham Brewer, A Dictionary of miracles, 1884 ( reimp. Detroit, 1966), pp. 436 - 437.

(٣١) أكثر هذه الأعمال شهرة

El esclavo del demonio de Antonio Mira de Amescua y El magico prodigioso de Calderon.

فى هذه المسرحيات وكذلك فى السابقة الخاصة بمعجزة تيوفيلو الواردة فى كتاب غونثالو دى بيرثيو، فإن البطاقة التى تتجسد فيها العملية الروحية الخاصة بالاستسلام لقوى الشر لها وظيفة رمزية واضحة، أما فى مسرحية " من المسلم الطيب مسيحى طيب" فإنها تمثل حدثا هامشيا ، وليس لها هدف إلا إظهار إمكانيات التأثيرات الخارقة التى كانت تسمح بها تقنية الحيل المسرحية، وكذلك لإدخال شخصية القديس الذى عاش فى فترة تاريخية بعيدة عن فترة الأحداث التى تم تقديمها.

(٣٢) لقد أعدّ لوبى دى بيغا مشهد وداع راعى من خلال ذكرأسماء السيدة العذراء، وغيره من الرموز الخاصة بها فى القصيدة الرعوية الثانية

Al Nacimiento de Nuestro Senor" incluida en la Rimas humanas y divinas del li-cenciado Tome de Burguillos ( 1634), Obras poéticas, t.1 ed. J.M. Blecua, Barcelona, 1969, p. 1537.

سمحت الكنيسة الكاثوليكية عام ١٥٨٧م بانتشار تلك الأدعية ، وقد تم دعم ذلك فيما بعد انظر

Antonio Royo Marin, La virgen Maria: teologia y espiritualidad marianas, Madrid, 1968, pp. 488 - 489 ( Biblioteca de Autores Cristianos, 278)

وكان من الطبيعى أن تظهر الأدعية التى تحتوى على الكثيرمن الإيحاءات والاستعارات فى قصائد تنتمى لنوعية الموضوعات التى بدأت مع بترارك وتحتوى على نشيد "إلى سيدتنا العذراء" للراهب لويس دى ليون. الرموز الخاصة بالنجوم "عذراء، ترتدى الشمس ، متوجة بأنوار أبدية/ وتسير بأقدام ربانية [جميلة] على

القمر...". وبصورة عامة فإن الأيقونات الخاصة بهذا التراث الغنائى توجد فى القصائد الرومانثية الخاصة بزايدة وتكتسب قوة درامية فيه. وحول القصائد الغنائية للسيدة العذراء للراهب لويس دى ليون وطريقته الشخصية فى تبنى بنية وأسلوب بترارك انظر

Oreste Macri, La poesia de Fray Luis de Leon, Salamanca, 1970, 76 -82.

(٣٣) كتب دون مانويل بارتولى كوسيو حول سان ايلدفونسو ، تلميذ سان أيسيدورو ، الذى رسمه الغريكو ، وأبرزُ التقديس الذى كان يتمتع به فى طليطلة قائلا: "إنه فى المدينة وفى الكاتدرائية وفى كل خطوة يوجد تمثال له وهو يستقبل ثياب القداسة السماوية من يد العذراء."

(أذكر هذا تبعًا لملاحظة ناتاليا كوسيو فى طبعة

Dominico Theotocopuli " El Greco", Oxford, 1955, lam. 19 )

إن استمرار تيار الرسم التصويرى وصل إلى عهد موريو، الذى رسم لوحة حول هذا الموضوع، توجد فى متحف البرادو Museo del Prado

وحول هذا الموضوع تدور مسرحية لوبى دى بيغا El Capellan de la Virgen

تقدم الرسوم التشكيلية والشعر الدرامى فى أثناء فترة الباروك مجموعة من الانعكاسات العديدة والتأثيرات المتبادلة.

ومن بين النقاد الذين أشاروا إلى هذه الظاهرة انظر

Emilio Orozco, El teatro y la teatralidad del barroco, Barcelona, 1969.

(٣٤) Cardillac, op. cit. , p. 48

(٣٥)

توجد الأبيات التالية فى المسرحية التى توضح معنى نسب الرمز فى المقطع المذكور:

يغنون :

أيها الزجالون، عليكم بالغريب

هيا كلكم إليه

إنه يأتى متخفيًا

كما لو كان مسكينًا

ليسرق القطيع المولع به

الجميع:

هيا كلكم إليه

أى ماذا تعشق فى بيت لحم

فلتتوقفوا ولتنظروا

يا له من أمر حسن،

مَنْ يريد الخير، يستحق الرحمة

هيا كلكم إليه

إنه أسد، ولهذا فهو متوحش

هيا كلكم إليه

إنه مسالم ويريد الخير

هيا كلكم إليه أيضًا

وفى الحوار الأول لرعاة بيت لحم توجد الأبيات التالية، التى توضح معنى النسب الذى يرد فى المقطع السابق:

(Biblioteca Nacional, 16. 727, F.13)

روب : إننى أقدم لك خروفًا صغيرًا

هو من قبيلة يهوذا،

ومع أنه أسد (فى شكله)،

إلا إنه خروف (فى سلوكه)

وسيلعب الاثنان معًا

(٣٦) Altisent, pp. 477 - 489.

لم ينجح فيليب الثانى فى تكوين رابطة للأديرة الثيثتيرسينية التابعة لملكة أراغون والتى انفصلت عن مجموعة الأديرة الفرنسية الأصلية التى كانت قد أسستها فى مدينة تيتا.

وتحت حكم فيليبى الثالث، وعلى الرغم من معارضة رئيس دير بوبليت وقسيس آخر ، تم تكوين رابطة أديرة مملكة الأراغون، والتى اضطر هذا الدير فى النهاية عام ١٦٢٣م للانضمام إليها.

(٣٧) Regla, pp. 64 - 68.

(٣٨) انظر الندوة المنعقدة حول الشخصيات الأدبية فى العصر الذهبى

Refranero y comedia en el Siglo de Oro: cuatro personajes en busca de autor" , Coloquio sobre " Estatuto y funcion del personaje en la literatura del Siglo de Oro" celebrado en noviembre de 1979 en la Casa de Velazquez de Madrid ( en prensa)

(٣٩) Justa expulsion de los moriscos de Espana, Roma, 1612, p. 173, citado por C .Cologne, " Reflets litteraires de la question morisque entre guerre des Alpujarras et la expulsion ( 1571 - 1610 )" Boletin de la R. Academia de Buenas Letras de Barcelona, 33 ( 1969 - 70 ), 137 - 243, cf. P. 163

(٤٠) لا توجد هذه الصيغة للمثل فى

Luis Martinez Kleiser, Refranero general ideologico espanol, 1955, ed. facsimil, Madrid, 1978

والذى يشتمل على عدد كبير من المجموعات السابقة يصل إلى ١٤، فى الفصل الذى يحمل عنوان Conversos"(p.149) " يوجد النص الذى اعتمده فرانشيسكو رودريغيث مارين .

(٤١) "كما لا يخرج من العليق شجر تفاح جيد ، كذلك لا يخرج من المسلم السيئ مسيحى طيب".
Correas , Martinez Klieser, p. 599, num. 52.554.

"من المسلم السيئ لا يخرج مطلقًا مسيحى جيد"

Rodriguez Marin, p. 149, num. 13.510

يوجد نموذجان جمعهما نفس هذا الباحث . ومن الملفت للنظر أن باحثًا فى الأمثال والحكم يلاحظ أنه لم يثبت فى مجموعة الأمثال مشاعر كراهية عامة نحو الموريسكيين .

(٤٢) Personajes y temas del Quijote, pp. 263. 77

(٤٣) يشير مارتينث كليسير أنه :"أحيانا يدور المثل حول موضوع يدور بشانه نقاش ، إذن يبدأ الجدال وتتصارع التقييمات المتناقضة فيما بينها" (Refranero, p. xxiii)

(٤٤) أقصد دراساتى

La cultura popular de Gines Pérez de Hita" RDTP, 33 (1977), 1 - 21, y The " Moorish novel, Boston, 1976, pp. 119 - 123 y 134- 139.

(٤٥) " جسدى مسلم / أما روحى فهى مسيحية " هذا ما يقوله ثيليندو وهو من عائلة بنى سراج فى الفصل الثانى من مسرحية La envidia de la nobleza

وتعبّر ياسمين بطريقة مشابهة لذلك فى الفصل الأول من مسرحية

El hidalgo Bencerraje

فى الفصل الثانى من El cerco de Santa Fe الملك فيرناندو هو الذى يهتف، عندما يرى رقة مشاعر سليمو « لقد نشأت لتكون مسيحيًا » والتى يرد عليها المسلم « ربما سوف أكون مسيحيا معك» . أشير إلى

Lope de Vega, Obras, ed. de M. Menéndez Pelayo en la reimpresion de la BAE, t. 214.

الأبيات المذكورة فى الصفحات ١٨٨، ٢٦٠، ٤٥٨,

(٤٦) من بين الأمثلة التى درسها ألكسندر باكير حول عملية الارتداد التى لا تهدد التماسك السيكولوجى يوجد شخصيتا المجرمين اللذين يتحولان إلى قديسين فى المسرحيتين الأخيرتين ؛انظر

Alexander Parker, "Santos y bandoleros en el teatro espanol del siglo de Oro" Arb, 2 (1949), 395 - 416.

ومن وجهة نظر مختلفة يبرز تشارلز أوبرون التحولات الأخلاقية التدريجية التى تحدث للشخصيات، بدون المرور بدرجات متوسطة من الطباع ، ويشير كذلك إلى الحركة الديالكتيكية التى تتغير فيها شخصيات استنادا إلى راى آخرين.انظر

Charles Aubrun, " la comedia doctrinale et histoires de brigands", BHi, 59 ( 1957 ), 137 - 151.

(٤٧) في Avisos para la muerte escritos por algunos ingenios de Espana, recogi
توجد الأبيات التالية:

انظر، أيها المخلص للعالمين
إنه على الرغم من أنكم قد تدعونني طيباً،
فإنني لا أخاف ألا أكون مدعواً
وإنما أن أكون مختاراً،
وحتى على الصليب
حيث أراك يامنْ تعفو عن أعدائك
حيث من بين لصين نجا أحدهما لأنه محتك
إنني ارتعش من هذه الأيدى
المربوطة لأن فى إحداهما فى اليوم الآخر
سيكون الناجون
وفى اليسرى سيوجد الهالكون

(٤٨) لإثبات مدى تكرار موضوع الحماية التى تقدمها السيدة العذراء للعابد الذى انحرف عن الطريق وتعدد زواياه انظر

John E. Keller, Motif - index of Mediaeval spanish exepmla, Knoxville, Tennessee, 11949, p. 63.

(٤٩) يتم عرض هذه المفاهيم والمناقشات التى ثارت فى هذا الصدد بين رجال اللاهوت الكاثوليكيين فى الدراسات الآتية

Reginad Garrigou- Lagrange, O.P., La predestinacion de los santos y la gracia. Trad. De B. Aguero y M. Aguello, Buenos Aires, 1948.

Vicente Beltran de Heredia, O.P. Domingo Banez y las controversias sobre la gracia. Textos y documentos, Madrid. CSIC, 1968.

حيث يتم جمع نصوص لاتينية وإسبانية توضح ذلك النقاش فى إسبانيا.

(٥٠) إن طيران الريفيين المعجز فى الهواء له علاقة بانتقالات مشابهة تحدّث عنها الكتاب المقدس فى " دانيال ١٤ ، والملوك ١٨ " وكذلك مع سير العديد من القديسين حيث يُنسب مثل هذه المعجزة لهم ، ومن بين هولاء القديس أنطونيو دى بادوا .

Brewer, Dictionary of Miracles, p. 131

اذن فقد تكرر التوافق بين هذين التيارين ، والذى لوحظ فى معجزة الخطابات . وهناك حالة أخرى مشابهة وهى الخاصة بمعجزة تضاعف وزيادة الأغذية التى كان قد وزعها القديس استجابة لروح الرحمة التى تميز بها ، حيث تنتمى لتراث أصيل بدأ من النبى إلياس واستمر حتى القديس إسيدورو .

Elias ( Reyes 17 ), Brewer, pp. 125 - 126 y 145 -150)

Charley D. Ley, El gracioso en el teatro de la Peninsula, Madrid, 1954, p. 152. (٥١)

إن استبدال الخادم بشخصية ريفية كشخصية فكاهية توجد مثلا فى أعمال رويث دى ألاركون وروخاس ثوريا. أيضا يظهر الزوجان الريفيان فى مسرحيات القديسين ، بما فى ذلك مسرحيات لنفس لوبى والتى تعالجها إيليسا أراغونى ص ١٨٢ -١٩١ . وفى الحالة المشار إليها والخاصة بمسرحية " طفولة الأب روخاس"

La ninez del Padre Rojas تعود لعام ١٦٢٥ م . وإن كان خيل الموجود فى المسرحية يذكرنا ببعض ملامح الغبى الموجود فى المسرح الخاص بالفترة السابقة على لوبى واذا لم اخطئ فان ملامحه تكون قريبة من شخصية العمدة القروى الموجود فى

Hannah E. Bergman, Luis Quinonez de Benavente y sus entremeses, Madrid 1965, pp. 131 - 132.

بارتولا ، وهى زوجة مخلصة على الرغم منها ، ربما تنتمى للشخصيات النسائية الموجودة فى مسرحيات سيربانتس القصيرة حيث إنه ليس كلهن يخدعن أزواجهن لكنهن يجعلن لهن الحياة مستحيلة ، وتبعا لايوبخنيو اسينسيو فقد تم الاستفادة من هذا النوع بصورة قليلة فيما بعد فى المسرحية القصيرة .

وفى مسرحية " من المسلم الطيب مسيحى طيب " تتحول إحدى مشاجرات الزوجين التى تضرب فيها المرأة زوجها تتحول بكل المقاييس إلى مهزلة ، وإن كان هذا لا يقلل من التبعية التى لا مفر منها للطابع الافتخارى للمسرحية " للمشاعر النبيلة والتى تستخدم كنقيض لها فى انسجام مقصود ". ويرتبط العنصر الفكاهى فى مسرحية غودينيث بقوة مع الموضوعات الرئيسية وذلك فيما يتعلق بالتأثير الذى تحدثه المشاعر نحو المسلمة زايدة فى حياة الريفيين ، على مدى الفصلين الأول والثانى ، وفى الفصل الثالث النموذج الورع لحامد – فراى برناردو ، حيث يتدخل الزوجان فى الاساءة إليه فى البداية ثم فى إصلاح ذلك فيما بعد .

(٥٢) إن فصل باتايون

Ultimos reflejos de Erasmo" ( Erasmo y Espana, pp. 738 ss. )"

يتميز بجو من الروحانية يوجد منه تأثير فى مسرحية غودينيث .

# الفصل الثانى
# مسرحية تراجم القديسين
# " أشقاء السماء الثلاثة "
# تأليف : غودينيث
# صياغة جديدة أعدّها الممثل
# فرانسيسكو دى لاكاى .

يوجد اليوم وعى واضح العلاقة القريبة التى تربط الاحتفال الباروكى بالمسرح ، وبخاصة فى النماذج التى تستخدم فى الاحتفالات المدنية أو الدينية[١]. من بين هذه النماذج تشغل المسرحيات التى تعالج تراجم وحياة القديسين مكانًا بارزًا، حيث يوضع التراث الأسطورى فى شكل بنية مسرحية ، وهو التراث الذى تأصلت جذوره فى السابق فى الضمير العام ، ومن الممكن أن يكون قد تمت صياغته فى مصادرمكتوبة اعتمد عليها المؤلف المسرحى[٢]. وداخل هذا النوع من المسرحيات ، والتى ترتبط عملية تقديمه بصفة عامة بالاحتفال بقديس أو أى احتفال دينى آخر، تتدرج موضوعات متنوعة جدا لها بنية تخضع بشكل عام لهياكل معينة تتكرر بكثرة .

وهكذا، فعندما يتعلق الموضوع بتقديم حياة إنسان عاص أو إنسانة عاصية، تقوم عملية التحول عادة بدورالفصل بين الجزأين المتناقضين لتلك اللوحة المزدوجة[٣].

إن عناصر من تراجم وحياة القديسين تتغلغل أيضًا فى المسرحيات ذات الموضوع الموريسكى والتى تكتسب على مدى القرن السابع عشر، بل وبعد ذلك ، خصائص مسرحيات إحياء الذكريات حيث تحتوى على مشاهد متتابعة مزدوجة تمثل موقفى التحدى والانتصار، وهو ما يميز أيضًا احتفالات المسلمين والمسيحيين . وفى أعمال تنتمى للفترة الأخيرة للباروك ، وتعالج أحداثًا خاصة بالتاريخ المحلى تُخلط تلك الأشكال المسرحية بأحداث وشخصيات دينية تعتبر رموزًا للسكان . أما الاحتفالات ، فقد كان من المعتاد أن تقام فى نفس الوقت الخاص باحتفال قديس هذه القرية . وإذا كانت هذه

القداسة تقوم على أحداث أو أساطير تمثل جزءًا من عملية حرب الاسترداد التاريخية ، يمكن أن يلاحظ دائمًا وجود عناصر من حياة القديسين، سواء فى خطب التحدى أو فى التكريم النهائى للبطل . وكلا الأمرين يمثلان مراحل أساسية فى الاحتفالات الشعبية[٤].

ويمكن أن نضع ضمن مجموعة "مسرحيات المسلمين والمسيحيين"، المسرحية الفريدة لفيليبى غودينيث "من المسلم الطيب مسيحى طيب"والتى تعالج أحد موضوعات تراجم القديسين حيث نجد فيها موضوعات التحديات والتحول إلى المسيحية ، وبطلها القديس برناردو دى ألثيرا تم إعلانه قديسًا لهذه القرية عام ١٦٤٣[٥]، وهو تاريخ ليس بعيدًا جدًا عن تاريخ كتابة المسرحية[٦].

يشترك الأميرالمسلم حامد ـ برناردو ـ الذى أصبح بعد تحوله إلى راهب فى التقديس الذى يقدم له مع أختيه زايدة ، وثوريدا واللتين تم تعميدهما بأسماء غراثيا وماريا واللتين سارتا فى طريقه وتبعًا للتراث قُتلتا مثله على يد الأخ الآخر عام ١١٨٠م[٧].

ومع ذلك ففى حالة المسرحية المذكورة – التى تختزل وتجمع فى شخصية محبوبة حامد، شخصية أخواته المزدوجة – لم يكن الدافع الحاسم بالنسبة للمؤلف النية فى إحياء ذكرى حادثة ، تعجب ذكراها سكان مكان معين . وبإيجاز، يمكن أن نفكر أنه فى مملكة مثل فالنسيا، والتى كان بها نسبة هامة من السكان المدجنين أو الموريسكيين زادت فى القرن السادس عشر وبالتحديد ابتداء من عام ١٥٢٦م عادة تقديس الذين تحولوا إلى المسيحية فى القرن الثانى عشر بسبب الحماس الدينى الذى سيجد نموذجًا يمكن أن يقدمه فى أحد أبناء أحد ملوك الطوائف الذين خرجواعن الدين الإسلامى ليعتنقوا الدين المسيحى [٨]. لكن عندما كتب غودينيث مسرحيته كان طرد الموريسكيين ، وهم آخر ممثلى إسبانيا المسلمة ، قد أصبح جزءا من التاريخ . وتتعلق رسالة هذه المسرحية ليس بعملية اعتناق المسيحية نفسها وإنما عملية قبول المتحول إليها . وفى نفس الوقت لا يجوز أن نلغى فرضية أن ذلك الكاتب المسرحى كان على اتصال بجماعة

دير بوبليت، الذى تحول فيه القديس برناردو إلى راهب. وحتى لو كان الأمر كذلك فإنه لا يمكن أن نقرأ المسرحية كشكل درامى بسيط لأسطورة حياة تقوم على التقوى، لأن العديد من الأمورالتقليدية فى تراث تراجم القديسين التى تظهر خلال المسرحية تكون هنا فى خدمة الغرض الأساسى .

إن لب العمل يتمثل فى طرح مشكلة مدى صدق وصحة اعتناق المسيحية والاعتراف الذى يستحقه الشخص الذى يمارس الفضيلة، بغض النظرعن الدين الذى يعتنقه . وتبعًا لهذه النية ، التى لا تعتبر غريبة من مؤلف مسرحى سبق أن تمت محاكمته كممارس للديانة اليهودية ، يتم تقديم مجموعة من المعجزات : الظهورالمتكرر للعذراء بصورة واضحة - والذى يتم إدراكه بسرعة فى جلال مدهش وجمال بنفس الطريقة التى قدمها بها كبار الرسامين فى ذلك الوقت ، أو بصورة خفية بجوار ابنها بين الفقراء - وزيادة الأغذية ، والخطابات بين هذا العالم والعالم الآخر، والطيران اللا إرادى لشخص يحس أنه منقول كما لو كان يطير ، وذلك لإصلاح الضررالذى أحدثه(٩). وفى النهاية ، إنها عبارة عن مجموعة موضوعات تهدف للتسلية . فى نفس الوقت تقدم المسرحية هدفًا تربويا ونموذجا بنّاء . ومن خلال الحدث الدرامى وتاملات البطل يبقى واضحًا، أنه حتى عندما تحول هذا المرتد إلى راهب مثالى ، وتم اتهامه كذبًا، لم يعتقد أحد فى براءته حتى أيدته الأحداث المعجزة . إن الدرس الذى يجب استيعابه لا يمكن أن يكون سوى الوعى بأن المجتمع عندما يعزل المسيحيين الجدد ويشك فى إيمانهم فإنه يرتكب ظلمًا تدينه السماء(١٠).

إن هذه الرؤية تبعد هذه المسرحية عن المسرح الشعبى على الرغم من العناصر الكثيرة التى تناسب ذوقه وذلك بتقديم الأمور المعجزة على خشبة المسرح . إن المؤلف يوجهها إلى جمهورلا يمثل أقلية ويجعل من المسرحية وسيلة لنقد المعاصى التقليدية المعروفة بهذا الاسم ، ولإدانة الأفكار المسبقة المتأصلة فى العقلية الجماعية .

إنه يريد تحويل الجمهور إلى ناقد للمواقف التى عادة ما تكرسها الاحتفالات التقليدية وذلك عند تعظيم ما هو ذاتى وأصيل .

ونظراً للخصائص التى ذكرناها، فمن البديهى أن مسرحية "من المسلم الطيب، مسيحى طيب"، لم تكن المسرحية المناسبة لزيادة حماس جمهور يشتاق ليعيش من جديد قصة "المسلم القديس وأختاه"، والتى تعتبر لحظة استشهاد الثلاثة هى اللحظة الكبرى فيها. لكن على الأقل فإن هذه المسرحية تقترب كثيراً من ذلك . ولهذا وبعد عشرين عاماً أو أكثر، تم استخدام هذه المسرحية لغودينيث كمادة أولية لكتابة مسرحية ترجمة لحياة القديسين، والتى بالفعل استوعبت هذا التراث ، وتمكنت من أن تمثل فقرة فى برنامج عام لاحتفال دينى . كان مؤلف هذه المسرحية كاتبا مسرحيًا، وهو فرانسيسكو دى لاكاى[١١]، الذى تعود شهرته بصورة أكبر لكونه ممثلا ومؤلف مسرحيات وليس ككاتب مسرحى .

والمسرحية ، المحفوظة فى مخطوطة كتبها المؤلف نفسه ، تحمل تاريخ إبريل عام ١٦٦٠م ، فى مدينة سرقسطة Zaragoza، وبها موافقات من المسئولين فى ذلك العام فى هذه المدينة وفى فالنسيا Valencia. ويفقد العنوان الأصلى "من المسلم الطيب مسيحى طيب"[*] الإيحاء الحكيم الذى يحمله بدرجة كبيرة والذى كان يعبر عن افتراض غودينيث ويتم تبنى العنوان الذى يعبر بوضوح عن تراجم القديسين "أشقاء السماء الثلاثة وشهداء كارليتى . [١٢](**)

ونظراً لأن فرقته مثلت فى فالنسيا عام ١٦٦٠م [١٣] فمن المنطقى أن يقوم فرانسيسكو دى لاكاى بهذا التعديل لأنه ربما يكون قد طلب منه أن يقدم مسرحية حول شهداء كارليتى - وهى قرية قريبة من ألثيرا - أو ربما فى عاصمة المملكة، أو فى إحدى القرى التى من المعتاد أن يتقربوا فيها لهؤلاء الشهداء بألوان من التقديس[١٤].

وبلا شك ، وانطلاقًا من معرفته بذوق الجمهورمن خلال خبرته بالمسارح وخشباتها، فإن لاكاى يخضع المسرحية لعملية تغيير تكمن فى تنقيح بعض الخطب ،

(*) *De buen moro, buen cristiano .*

(**) *Los tres hermanos del cielo y Martires de Carlete .*

وأن ينسب للبطل شعراً شعبيا على لسان زايدة حول رؤية أولى مرفوضة للعذراء ، ويضيف المشاهد الضرورية لإشباع رغبة جمهور قد اعتاد على رؤية الشخصية الثلاثية للشهداء المتحولين للمسيحية والذين مازالوا حتى اليوم يعتبرون كقديسين لإلثيرا(١٥).

لن نحاول أن نذكر كل التعديلات التي أدخلها المؤلف ، ولكن قبل أن نعلق على التعديلات التي يبدو أنها مستوحاة من تراث تراجم حياة القديسين ، نود أن نشير أيضًا أنه غيّر بصورة أفضل المشاهد ذات الطابع الهزلي. حيث تم تقويتها من خلال إعادة صياغة دور شخصية المهرج والتي لا يقوم بها خادم في مسرحية "من المسلم الطيب مسيحي طيب"، وإنما يقوم بها رجل ريفي وزوجته . وفي لحظة ما تدعو الزوجة زوجها للانضباط فيحاول أن "يعاقب جسده" فيضربها هي(١٦). أن لاكاي ، والذي كان قريبًا من خلال علاقة نسب بالممثل الشهير كوسمي بيريث ـ والمعروف باسم خوان تربطه رانا(١٧) – يغير اسم الزوج ـ ويدعى خيل في مسرحية غودينيث ، حيث يدعوه "تشوريثو" أي " التافة " وهو تغيير ربما يعكس اللقب ، الذي قد يعرف به الممثل المكلف بتمثيل هذه الشخصية . وفي جميع الأحوال ، فإن تغييراسم المهرج يهيئ الصورة التي تسهم في التأثير الكوميدي لذلك التلاعب اللفظي المعد في الصياغة الجديدة بطريقة أفضل بالإضافة إلى تلك الأنواع من الكوميديا البسيطة والإشارية ، والتي تتعلق بسرد حكاية بطريقة عبقرية(١٨). كل ذلك يزيد مساحة الجزء الكوميدي وذلك كما يحدث كثيراً في مسرح كالديرون وغيره من كتّاب مسرح تلك الفترة(١٩).

وفيما يتعلق بتاريخ الأخوة الشهداء ، فإن لاكاي يدخل ، كمقدمة للفصل الأول والثاني ، مجموعة من المشاهد الموسيقية، التي تتم في البلاط المسلم الفخم ، وتسمح بعرض الجو الشرقي التقليدي المشابه الذي يميز احتفالات "المسلمين والمسيحيين". كان غودينيث قد تخلى عن أخوات البطل باستثناء زايدة ، والتي تظهر كمحبوبة وابنة عم له عند بدء الأحداث ، وهي رفيقة في الاستشهاد للمسلم المتحول إلى راهب. إن هذه الشخصية النسائية في مسرحية "من المسلم الطيب ، مسيحي طيب" تمثل قوة أرضية تتعارض مع القوة السماوية الخاصة بمريم العذراء ، وقبيل نهاية الأحداث ، تطلب

التعميد وهى مصابة بإصابة قاتلة ، فيقوم به الراهب السابق الهارب من بوبليت ليمارس حياة العصابات والذى كان عشيقا لها .

ولا يحذف لاكايي مشاهد التهمة التى تعرّض لها القديس برناردو، عندما تدخل المسلمة زنزانته ، وإنما تختفى تأملاته حول السبب الذى أدى إلى إلصاق التهمة به. وعلى العكس ففى الصياغة الجديدة يتم التركيز على العقاب الذى يتعرض له القديس ظلماً، حيث يُسمع صوته وهو يُعذب . وفى النهاية تُنسب عملية تحرره إلى ملك ، يظهر فى المشهد فى شكل غلام شجاع يقوده ، كما لو كان المؤلف يريد أن يستحضر معجزة تحرر سان بدرو. ومن الأمورالتى تفرض نفسها على المشاهد مقارنة ذلك بالرسم الدينى المعاصر لها وهو أمر جدير بالذكر، حيث تتوافق مشاهد ظهور السيدة العذراء[٢٠] فى مسرحية غودينيث مع تلك الرسوم الدينية .

وفيما يتعلق بموت البطل ، فإن هذا المؤلف يقبل الاعتقاد الشعبى والأيقونات التى تُظهر الراهب شهيداً وتحيط به أختاه[٢١]. ولأجل هذا كان من الضرورى إجراء تعديل كبيرجداً فى تصرف زايدة التى تعرف ، عند اقتراب النهاية ، أن الراهب ليس ابن عمها وإنما أخوها. وعلى العكس فإن الأخت الأخرى ، ثورايدا، والتى لا تظهر فى مسرحية غودينيث ، تدخل فى المسرحية بدون أى مشاكل بفضل المشاهد المضافة فى بداية الفصلين الأولين. حيث نراها فى صورة الشخص الذى يحمل سر أخيها، الملك المسلم المنصوروالذى بدا الشك يساوره من طول فترة إقامة حامد فى بلاد المسيحيين. فى الحالة الأولى يصف حلما يعتبر تنبؤا بالنهاية ، ويتفق فى ذلك مع الأسطورة ، حيث يرى نفسه وهو يقتل إخوته الثلاثة وفى الثانية ، عندما تأكد هاجسه ، وينطلق ليعاقب المرتد .

وثورايدا هى التى سوف تقابل برناردو فى المشهد الثالث، وهو يلبس الثياب البيضاء الخاصة بالدير. وهذا يعطى فرصة لأن يدور حوار دينى بسيط بين الأخوة ، من خلال ذلك تتمكن المرأة المسلمة من فهم الإيمان المسيحى . وهذا المشهد له علاقة محدودة بالتمثيليات التقليدية " لمسلمين ومسيحيين"، حيث إنه ليس من النادر أن تحتوى

التحديات على نقاش حول موضوع ديني، والذى يمكن أن يكون نموذجًا أخر من "السفارة"، لكنه فى نفس الوقت يمثل بقايا لنوع من التراث خاص بالعصور الوسطى ، استمر فى إسبانيا الموريسكية بالتحديد ولكن كانت له نتائج مختلفة(٢٢).

إن مشهدالاستشهاد يكتسب أهمية كبرى فى الصياغة الجديدة ، حيث يظهر كلا الكاتبين المسرحيين الصليب بين الضحايا وقاتلهم ، و فى مسرحية "الأشقاء الثلاثة" يكون الصليب به ثلاثة مسامير، أحدها سوف يثبته المنصور فى جبهة حامد - برناردو، كما كان التراث يستلزم ذلك . كذلك ففى هذه المسرحية تنبع مياه التعميد من نفس الصليب، وفى نفس وقت وفاة الشهداء ، ينزل من خلال حيلة مسرحية ثلاثة ملائكة وهم ينشدون ، حيث يتوجونهم بورود ويعودون للصعود(٢٣). ومن خلال كل مظاهر هذا الموكب ، والذى يبدو صبيانيًا ، لعدم مصاحبته بلغة شعرية قادرة على ترجمة الشعور الدينى ، ينجح المؤلف، فى أن يعرض المشهد الذى يتم فيه تعميد المسلمات ويموت الإخوة الثلاثة تحت منظر لوحة دينية خاصة جداً بتلك الفترة ، التى تؤثر فيها الأمور المعجزة فى الأشياء الحقيقية والواقعية ويقوى التناسق الموجود بين الشخصيات من قدسية الحدث العصيب المستحضر.

فى كلا المسرحيتين أيضا يتم قبل النهاية بقليل تقديم اعتراف الراهب السابق، والذى عاش كقاطع طريق ، ويسبق هذا مشهد يقدم الحب الذى يكنه هذا الشخص لزايدة وموافقتها بصورة كريمة على الزواج منه، كما لو كان ذلك يرمز إلى السر المقدس للزواج(٢٤).

واذا أخذنا فى اعتبارنا أن مشهد الاستشهاد يستحضر ، وإن كان ذلك لا يحدده النص ، آلام المسيح ، ومن ثم القربان المقدس، نجد فى الصياغة الجديدة تتابعًا دراميًا يبدو معبرًا، وذلك إذا فُسر كما لو كان عرضًا لآيات تتعلق بالأسرارالمقدسة. وهكذا يكتسب التحويل الذى يقوم به المؤلف الجديد معنى داخل سياق بلاطى دينى ، لأن قصة الأخوة الثلاثة الشهداء تبقى مصاغة تبعًا لتراث قصصٍ تراجم القديسين ، بدون تدخل من أى أطروحات أخرى .

# الهوامش

(١) تم الانتباه إلى هذه الظاهرة من خلال رؤى متعددة فى العديد من الدراسات مثل

José Maria Diez Borque, Emilio Orozco,Norman D. Shergold, J. E. Varey o Bruce W. Wardropper.

وبالإضافة إلى مجهود الباحث السابق تضاف الصفحات الهامة للمتخصصين فى مجالات أخرى ، من بينهم

José Antonio Maravall, La Cultura del barroco ( Barcelona: Ariel, 1983), pp. 471 - 498 y Jonathan Brown y J. H. Eliott, Un palacio para el rey: El Buen Retiro y la corte de Felipe IV( Madrid: alianza Editorial, 1985), pp. 209 - 230. .

وكذلك الدراسات الموجودة فى الكتاب التالى لها أهمية كبرى

Teatro y fiesta en el barroco, dir. Por J. M. Diez Borque ( Madrid: Eds. Del Serbal , 1986).

(٢) إن ما يكتب وما يقال يمتزجان ويتداخلان، حيث تصل أساطير سير القديسين إلى كل أنواع الجماهير وبأشكال مختلفة : من النص إلى الموعظة أو القصيدة ، إلى التمثيل المسرحى الذى يعكس فيما بعد على المشاهدين انظر

Julio Caro Baroja, La literatura popular espanola : tradicion oral y tradicion escrita ( Tratadillo de las leyendas ), VIII Curso de Introduccion a la Etnologias ( Madrid CSIS,: Fuentes de la Etnografia Espanola, 1988), p. 74

(٣) Charles Aubrun, " La comedia doctrinale et ses histoires de brigands" Bulletin Hispanique, LIX( 1957), pp. 137 - 151.

أن عملية الارتداد لا تحطم الانسجام السيكولوجى للشخصية وذلك تبعًا ل :

Alexander Parker, " Santos y bandoleros en el teatro espanol del siglo de oro" Arbor, II ( 1949 ), pp. 395 - 416.

هناك إسهام هام لتاريخ هذا النوع تقدمه إيليسا أراغونى فى

Elisa Aragone, Studio sulle " Comedias de santos" di Lope de Vega ( Messina - Firenze, 1971)

(٤) حتى يتم نشر رسالة دكتوراة ديمتريو بربسيت يمكن مراجعة الدراسات الآتية لهذا المؤلف :

Fiestas de moros y cristianos en Granada (Granada: Diputacion, 1988)

وفى الفصل الذى يحمل عنوان "En busca del origen" يقدم تحليلا لبعض المسرحيات فى القرن السابع عشر. لقد عالجت ، وذلك بدون دراسة عميقة لهذا الموضوع ، العلاقة بين الاحتفال والمسرحية فى

La fiesta de moros y cristianos y la cuestion morisca en la Espana de los Aus- " tria" Actas de las jornadas sobre teatro popular en Espana, coordinadas por J. Alvarez Barrientos y A. Cea Gutiérrez ( Madrid: CSIC, 1987), pp. 65 - 81 .

(٥) هذا ما أكده عمدة قرية الثيرا، فى ملاحظة أرسلها إلى جريدة Levante فى ٧يوليه عام ١٩٦٧م، حيث بيّن أن اختيار قديس القرية، تم بأغلبية أصوات البلدية ، كما يقرر بذلك قرار بابوى . وقد تم نقل نفس هذا الخبر فى برنامج . Alcira. Feria y Fiestas, julio 1967

والذى اطلعت عليه فى

Seccion de Africa de la Biblioteca Nacional

(٦) أستخدم الطبعة ، الموجودة فى المجموعة

Comedias varias de los mejores ingenios de Espana, Biblioteca Nacional, R- 11.269.

إن قراءاتى الأولى والتى تمت منذ زمن بعيد لهذه المسرحية المنسية، والتى طُبعت عدة مرات فى القرنين السابع والثامن عشر ، حيرتنى واستطعت فقط أن ألاحظ طابعها الغريب.انظر

El moro de Granada en la literatura (del siglo XV al XX) Madrid: Revista de Occidente, (1956), p. 85.

بعد ذلك بسنوات كثيرة وجهت اهتماما أكثر للمسرحية ، ولشخصية البطل والفرضية التى توجد فيها من خلال المعالجة التى يعطيها لها الكاتب المسرحى.

De buen moro, buen cristiano: Notas sobre una comedia de Felipe Godinez ", " Nueva Revista de Filologia Hispanica, XXX ( 1981), pp. 546 - 573.

لن أكرر هنا قائمة المراجع التى ذكرتها فى ذلك البحث.

وقد خصصت بيداد بولانيوس فصلاً عن مسرحية «من المسلم الطيب مسيحى طيب» حيث تعرفت فيه على شخصية البطل الحقيقية واعتبرته بيرناردو دى الثيرا.

Piedad Bolanos, La obra dramatica de Felipe Godinez (Trayectoria de un dramaturgo marginado)(Sevilla: Diputacion , 1983 ), pp. 340 - 349.

تتفق الدراستان، اللتان تمتا بدون أن يوجد اتصال بين مؤلفيهما ، فى جزء وتتكاملان فى جزء أخر. وقد حددت بولانيوس تاريخ المسرحية ما بين عامى ١٦٢٦ ـ ١٦٣٠م.

من بين الدراسات حول غودينيث انظر :

Maria Grazia Profeti, Per una bibliografia de Felipe Godinez (Verona: Universita degli Studi di Padova, 1982 ),

Las ediciones por Alice Goldberg, Felipe Godinez , Dos comedias : edicion anotada de la " La reyna Ester " y " Aman y Mardocheo ",con Introduccion , Ph. D. Thesis.

Brown University, 1981 ( University Microfilms, n0 8209057) y por Edward V. Coughlin y Juan O. Valencia , Las lagrimas de David de Felipe Godinez , Nueva Coleccion Siglo de Oro, 4 ( ediciones de Hispanofila, 1986)

يعالج خيرمان بيغا غارثيا لوينغوس بصورة موفقة بعض المظاهر البحثية في

German Vega Garcia Luengos, Problemas de un dramaturgo del Siglo de Oro : Estudios sobre Felipe Godinez ( Valladolid: Universidad, 1986)

Agusti Altisent, Historia de Poblet ( Abadia de Poblet, 1974), pp. 94 0 95 , y (٧) Rafael Sifre Pla, Historia de Alzira (1) hasta el siglo XIII ( Alcira 1982 ).

(٨) من الأمور المعبرة من وجهة نظرى أنه ابتداء من عام ١٥٥٨م تزايد تقديس الشهداء الثلاثة المتحولين إلى المسيحية من قبل العديد من الهيئات. وقد بدأ هذا التقديس فى مملكة فالنسيا فى عام ١٢٦٢م تحت رعاية ابن أمير مسلم كان قد اختار التحول للمسيحية. وفى عام ١٩٠٢م ذهب رئيس كهنة بوبليت شخصيًا لأخذ جزء من بقاياه التى كانت موضع تقديس خاص فى مقاطعة الثيرا ، والتى يظن أنها قد وجدت عام ١٥٩٩م. . . Altisent, loc. Cit.

إن سيرة هؤلاء القديسين الثلاثة تستحق دراسة أكثرعمقًا من هذه الملاحظات القصيرة. وحول استمرارالطابع الشعبى لهذا التقديس انظر الملاحظات ١٤، ١٥، ٢ .

(٩) على كل حال هو عبارة عن معجزات توجد فى التراث اليهودى كما يؤكد ذلك :

E. Cobham Brewer, A. Dictionary of Miracles ( reimp, detroit, 1966)

(١٠) حول هذا المظهر المعقد للمجتمع الإسبانى فى إسبانيا فى عهد الأوستريين، توجد مراجع كثيرة وبصورة خاصة

Francisco Marquez Villanueva, " El problema de los conversos: Cuatro puntos cardinales " , en Hispana Judaica..I: History, ed. por S. G. Armistead, J. H. Silverman y J. M. Sola - Sole ( Barcelona: Puvill, 1980 ) , pp. 51 - 75, a los estudios reunidos por Agustin Redondo en Les Problemes de la exclusion en Espagne ( XVI - XVII siecles) (Paris: Publicaciones de la Sorbonne, 1983 ) , y al numero XXX de la Nueva Revista de Filologia Espanola, dedicado a la cuestion.

(١١) مسرحية أخرى بعنوان

Poder y amor compitiendo ( 1675), Biblioteca Nacional , Ms. 14.642

ومسرحية قصيرة أخرى ورقصة هذه هى الأعمال المحفوظة من إنتاج فرانسيسكو دى لاكاى. كما توجد معلومات فى

Cayetano Alberto de la Barrera, Catalogo....del teatro española (Madrid, 1860), p. 56b.

وتوجد ايضا أخبارأنه كان يقوم بالدورالثانى فى البطولة، وأنه كون فرقته الخاصة، والتى كانت حديث الناس فى مدريد فى عام ١٦٥٨م بسبب مشاجرة بين الممثلين ، وتم التعاقد معها فى فالنسيا عام ١٦٦٠ م. وقد تزوج بممثلتين ، إحداهما قريبة الممثل الكوميدى المشهور كوسمى بيريث (خوان رانا)، كذلك هو أخو الممثل ومؤلف المسرحيات الفكاهية خوان ديات دى لاكاى ، وهذه المعلومات موجودة فى .

Hugo A. Rennert, The spanish stage in the Time of Lope de Vega ( New York: Hispanic Society of America, 1909), pp. 440 441 y en Norman T. Shergold y John E. Varey, Teatros y comedias en Madrid : 1651 - 1665 ( London : Tamesis, 1973 ), p. 225, y Genealogia , origen y noticias de los comedlantes de Espana , ed. Shergold y Varey ( London : Tamesis, 1982), pp. 181 - 182 . " El zapatero" de F. de la Calle figura en Christine Mirats - Baba - Moussa, " Cinco bailes teatrales: edici?n y notas" , Criticon, 41 ( 1988), pp. 103 -137.

(١٢) Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 15.204.

الفصل الثانى من هذه المسرحية يحمل عنوان «المسلم القديس من بوبليث» ، وبه توقيع فرانشيسكودى لاكاى وهو أحد مقتنيات مكتبة أوسونا

Antonio Paz y Melia , Catalogo de las piezas de teatro ...de la Biblioteca Nacional, 2 a ed. ( Madrid, 1934), num. 3.608.

توجد فى القوائم التى راجعها خوسيه سوبيرا العناوين التالية «المسلم الشهيد والقديس وسان بيرناردو» والتى يمكن أن تكون خاصة بهذه المسرحية أو رواية أخرى لهذا الموضوع.

El Gremio de representantes espanoles y la Cofradia de Nuestra Senora de la Novena ( Madrid: Instituto de Estudios Madrilenos, 1960), p. 69.

العنوان الثانى من العناوين المذكورة يتفق مع العنوان الذى ذكرته بيداد بولانيوس كمسرحية لأنطونيو كاسينو سولورثانو غير معروف مكانها. ويذكر بارتولولى خوسيه غاياردو لهذا المؤلف قصيدة فى تسعة أناشيد:

Patron de Alcira, el glorioso martir San Bernardo, de la Orden del Cistel ( Zaragoza, 1636), Ensayo...m num. 1694

(١٣) Genealogia de los comediantes, ed. Shergold y Varey, pp. 181 - 182.

(١٤) بالفعل عام ١٦٦٦ ربما تم تقديس الصومعة المخصصة للشهداء فى المكان الذى ولدوا فيه Altisent, p. 495) وفى السنوات التالية كان يقام احتفال قديس القرية بشكل فخم .

(١٥) فى القرن الثامن عشر كان يرى من خلال مبنيين موجودين على جانبى أحد الكبارى تماثيل حجريه لسان برناردو وأختيه .

Historia de Alzira (Anonimo, siglo XVIII), publ. Por el Ayuntamiento y el " Grup de accio Valencianita d Alzira" , num. 2 , 1980 .

وقد تم نقل المجموعة الحجرية المذكورة إلى أحد شوارع الثيرا

Gran Enciclopedia de la Region Valenciana, tomol (Valencia, 1973), p. 120

(١٦) لقد استفاد غودينيث من اللعب بطريقة كلام الزوجين وقدم هذه النكتة، والتى تظهر أيضًا فى الأبيات التى تغنيها لاكاريهارتا فى فناء مونيبوديو لثيربانتس، راجع:

Miguel de Cervantes , " Rinconete y Cortadillo" en Novelas ejemplares, ed. F. Rodriguez Marin, Madrid, 1920, p. 296.

(١٧) انظر الملاحظة رقم ١١

(١٨) هذا ما تشير إليه حكاية صغيرة حول راعى كان يحلق له حلاق مجانا وعندما سمع كلبا هائجا علق قائلاً: "يجب أن يحلقوا لهذا الكلب مجانًا مثلى". وتظهر الحكاية بنفس تفاصيلها فى مسرحية " الصمت أفضل دائما " لهذا المؤلف ومسرحية " المنقذ الأسير" للكاتب سيباستيان دى بيابيثيوسا حيث يضعها مكسيم تشيابلير فى كتابه " حكايات من التراث فى إسبانيا فى العصر الذهبى "

Maxime Chevalier, Cuentecillas tradicionales en la Espana del Siglo de Oro (Madrid: Gredos. 1975), p. 163.

(١٩) انظر

Uta Ahmed, " La funcion del cuento en las comedias de Calderon ", Hacia Calderon. Segundo Coloquio Anglo- Germano, 1970(Hamburg, 1973), pp. 71 - 77, y Form und funktion der cuentos in den comedias Calderons ( Berlin - New York: Hamburger Romanistische Studien, 1974)

(٢٠) عالج كل من ريبيرا فى عام ١٦٣٩، وأنطونيو دى بيريدا فى عام ١٦٤٣ موضوع القديس بدرو الذى فك أسره ملك.

Juan J. Luna, Guia actualizada del Prado( Madrid:Alfiz, 1985 ), pp. 57 -79.

مع أن الموضوع يكون مختلفا فإن لوحة ثورباران السابقة التى تحمل عنوان "رؤية القديس بيدرو نولاسكو" تعرض تشابها بصريا أكثر مع المشهد المعروض، حيث إن لون زى الراهب الأبيض له القدرة الإشعاعية والبروزالتى يرغب مؤلفو المسرحيات التى نعلق عليها فى إعطائها لها داخل التأثير العام، من حيث إنها رمز، وكنقطة وكجزء مضىء فى مقاطع وصفية.

(٢١) فى القرن الخامس عشركان يوجد فى كاتدرائية فالنسيا لوحة تقدم مشهد استشهاد الإخوة الثلاثة. وفيما يتعلق باستمرارالتقديس الشعبى فى الثيرا، يمكن ملاحظته فى برنامج اطلعت عليه فى

Seccion de Africa de la Biblioteca Nacional, Alcira. Feria y Fiestas ( Julio 1967)

(٢٢) Louis Cardaillac, Morisques et chretiens: un affrontement polemique (1492 - 1640)(Paris:Klincksieck , 1977).

(٢٣) " إن علامته الشخصية [يقصد القديس برناردودى الثير] هى عبارة عن مسمار فى الجبهة وصليب فى اليد.أما فى مشهد الاستشهاد فنراه مربوطًا فى شجرة وأختاه على جانبيه .

Juan Ferrando Roig, Iconografia de los santos ( Barcelona: Omega, 1950)

كذلك يوجد شهيدان أخران من إقليم أراغون - انغراثيا فى سرقسطة وسبيرو، أسقف برشلونة، ولهما أيضا مسمار فى الجبهة. أما الأخوة الثلاثة فإنهم يشبهون المجموعة الثلاثية المكونة من أوريا وادولفو، وخوان، وهم أبناء لأب مسلم وأم مسيحية وقد ماتوا فى قرطبة فى القرن التاسع. إن المادة الخاصة بتراجم القديسين كثيرة جدًا لدرجة أنه يذكر فى القرن الثامن عشر أنه توجد مسرحية بعنوان "إخوة السماء الثلاثة، شهداء تالابيرا " من تأليف بينيدا والذى يبدو أن عنوانها مقتبس من عنوان مسرحيتنا .

(٢٤) سابقا قدم غودينيث على خشبة المسرح خروفا وجعل الماء الضرورى لكى يقوم الراهب السابق بتعميد زايدة يخرج من أحد أقدامه ، وذلك بعد أن تاب كلاهما من ذنوبه وأصيبا بجروح تسببت فى موتهما. وبلا شك يعتبر هذا مستلهمًا من أيقونة الخروف الزاهد، وربما من قبيل البحث عن رمز يجمع بين اليهودية والمسيحية .

## القسم الرابع

# المسرحية الموريسكية كمهمة جماعية

# الفصل الأول
# مسرحية " القمر الإفريقى "
# تأليف تسعة مؤلفين
# (١٩٦٤م)

إن الأعمال الدرامية التى تنتمى للعصر الذهبى وانتقلت لمجموعة المسرحيات التى تم تقديمها فيما بعد على مسارح مدريد بدون أن يحدث بها تغيير تعتبر محدودة . من بين هذه الأعمال توجد مسرحية "القمر الإفريقى"(*) وهى مكتوبة على أبعد تقدير فى يونيه عام ١٦٤٣م ، وظلت تُقدم فى مدريد حتى عام ١٧٩٨م وهى محفوظة فى شكل مخطوطة تحمل تاريخ عام ١٦٨٠م ، وهى التى تحدد أسماء المؤلفين ، وهو ما سوف نتعرض له فيما بعد، وتحمل موافقة تشير إلى أن هذه المسرحية " شوهدت وتم تقديمها مرات كثيرة". ومن ناحية أخرى ، فقد طبعت خلال القرن الثامن عشر بصورة مستقلة تحت عنوان "أفضل قمر إفريقى"، وكل هذا يشير إلى أنها حازت شهرة شعبية لفترة طويلة وبصورة مستمرة(١).

إن هذا العمل يمثل مسرحية موريسكية ، وموضوعها مأخوذ من "الحروب الأهلية فى غرناطة"، الجزء الأول (١٥٩٥م) لخينيث بيريث دى إيتا.

إن مصطلح"مسرحيات المسلمين والمسيحيين" لايعرّف بصورمناسبة مسرحية "القمر الإفريقى" والتى تمثل استجابة لدوافع مختلفة تمامًاعن دوافع ذلك التيار المطرد من الاحتفالات الشعبية والأدبية والذى كان فيه ومازال حتى الآن يتواجه فريقان : أحدهما مسلم والآخر مسيحى . فى تلك الأعمال يتغلب هدف إحياء ذكرى حدث

(*) *La Luna Africana* .

تاريخي محدد : حالة تمثل عملية الغزو وحرب الاسترداد، أو كما تشير عناوين المسرحيات بطريقة أكثر دقة ، "ضياع واسترداد إسبانيا". إنها أعمال تمتزج فيها رؤية شعبية وعميقة فى آن واحد للماضى الإسبانى، حيث يتمثل ذلك فى شكل درامى يقدم عملية استفزاز وانتقام . إن كثيراً من مؤلفى العصرالذهبى قد كتبوا هذا النوع من المسرحيات حيث ترجموا الإحساس الجماعى وعالجوا موضوع "المسلمين والمسيحيين" كأسطورة وطنية ، لها علاقة مع أساطير التدين والتقوى الخاصة بالتاريخ المحلى(٢).

وعلى مدى القرن الثامن عشر تم تقديم - وبنجاح جماهيرى ساحق - عدد كبير من مسرحيات "مسلمين ومسيحيين". ومن بين تلك المسرحيات كان هناك بعض المسرحيات التى كتبت فى عصر النهضة ، ولكن الجزء الأكبر منها قد تمت كتابته فيما بعد، وذلك مع الاستفادة بأشكال المواقف التقليدية المشهورة شعبيًا. إن القبول الذى كانت تتمتع به تلك المسرحيات كان يزعج الأفراد ذوى "الذوق الجيد" ممن كانوا يرغبون بإصرار فى نزع جذورالحب المتواصل للشعب الإسبانى لذلك النوع المسرح ، وإحقاقًا للحق نعترف بأن أغلب تلك المسرحيات المتأخرة كان تستحق النقد .

إن تلك الموضة التى تحتوى من حيث الشكل الخارجى على عناصر متناقضة والتى جاءت لتقوى "التوجه نحو الشرق" بمعنى اعتبار الشرق ومن يعيشون فيه موضوعًا ومصدر إلهام للأعمال الأدبية وهو ما يمثل إحدى خصائص الكلاسيكية الجديدة "النيوكلاسيكى"،"Neoclasico"، ساهمت فى أن لا تسقط مسرحية "القمر الإفريقى" فى عالم النسيان. ومع ذلك، فمن بين هذه المجموعة من المسرحيات التافهة والحمقاء التى كانت تعالج أحداثًا عن حرب الاسترداد تميزت هذه المسرحية بأناقة الصياغة الفنية لبعض المشاهد، وبخاصة لأنها تصور العلاقة بين المسلمين والمسيحيين من خلال وجهة نظر رجال الأدب والبلاط ، والتى كانت قد رسمتها فى القرن السادس عشر قصة " ابن سراج " والأشعار الموريسكية وكتاب بيريث دى إيتا.

ومن ناحية أخرى فإن مسرحيتنا تجدد تراث الموضوعات الغرناطية ، وهو ما يمثل عملاً سابقا عن الحركة الرومانسية تقريبًا حيث تجعل الحدث الرئيسى لها موضوع القائد المسلم الذى يعشق أسيرة مسيحية .

وبالإضافة إلى الرؤية الأرستقراطية التى تقدم بها العلاقة بين القشتاليين الحدوديين ومسلمى غرناطة ، يلاحظ فى المسرحية خصائص بديهية لمسرحيات القصور. ومن الممكن أن نقول إن كلا من البيئة [جو القصور] الذى ولد فيه العمل، والمكان "الملكى" المخصص للتسلية الفنية والتمتع بالطبيعة يمثلان جزءا من تكوينها الدرامى ، والذى من الضرورى أنه كان يمثل الإطار الأول الذى قدمت فيه المسرحية فى البداية . فقمر "القمر الإفريقى" هى زوجة أبى عبد الله . وأظن أن هذه المسرحية كُتبت كتكريم لايسابل دى بوربون ، زوجة فيليبى الرابع لتقديمها فى حديقة "البوين ريتيرو". إن بعض المواقف التى تحدث فى الحبكة تبدو لى أنها تشير بطريقة خفية إلى ظروف خاصة بالحياة فى القصر. ولكن، قبل أن نعلق على هذا التشابه ، من المناسب أن نشير إلى وجه آخر فى العمل ، يعطى لهذه القصة اهتماما محدداً.

هناك ظاهرة غريبة قدمها مسرح العصر الذهبى ، تتمثل فى التعاون فى التأليف بين بعض الشعراء من ذوى المستوى المتواضع جداً وآخرين ذوى مستوى رفيع ، وقد حدث هذا كثيراً. إن أسماء مثل أنطونيو كويغو، وروسيتو نينيو، وماتوس فراغوسو، تظهر معاً من حين لآخر بجوار أسماء كالديرون وروخاس وموريتو. وعندما كان يتعاون ثلاثة مؤلفين فى تأليف مسرحية واحدة ، وكان ذلك هو الشائع كثيراً، كان من المعتاد أن يتم تكليف كل واحد منهم بكتابة فصل منها، وذلك بعد الاتفاق على الخطوط العامة لموضوعها. إن مسرحية "القمر الإفريقى" لا تقدم فقط حالة معبرة عن هذا الشأن، وإنما تقدم هذا الشكل فى أقصى صورة له، فعلى الرغم من أنها طُبعت خلال القرن الثامن عشر على أنها عمل من تأليف ثلاثة كتاب ، فإن المخطوطة توضح أن المتعاونين كانوا تسعة ـ ثلاثة فى كل فصل – موضحًا الجزء الخاص بكل واحد منهم، وذلك من خلال ملاحظات كتبت فى الهامش وفى الأبيات التى فى نهاية النص .

فى ذكرى المؤلفين / الذين اجتمعوا لعمل / هذه المسرحية / الأول لويس دى بيلمونتى / ويليه لويس بيليث ، المشهور/ بعد ذلك السيد خوان بيليث / وهو الذى أنهى الجزء الأول / وبدأ بعد ذلك الثانى / المعلم الفونسو الفارو / والذى جاء بعده /

كان السيد أغوستين موريتو / وفى الثانية لمسة السيد انطونيو مارتينث/ الذى أنهى كتابته/ والجزء التالى بدا / مع السيد أنطونيو سيغلر/ دى ويرتا، وتلاه العبقرى الصافى /السيد خيرونيمو كانثير/ وأنهاها كما ترون / السيد بدرو روسيتى/ والذى يطلب العفو / باسمهم جميعا / حيث أن هذه المسرحية / بعيدا عن المؤلفين التسعة لم يظهر أفضل منها/ فهى أفضل قمر أفريقى على الاطلاق / دائما أمين .

وعلى الرغم من أن الأمور التى تنسب لبعض الأشخاص فى الأبيات الأخيرة للمسرحيات لا تكون فى كثير من الأحيان جديرة بالثقة ، فإن نفس غموض بعض الأسماء التى كونت هذا السرد الرائع يبدو أنها تشهد على صحتها. فبالفعل تعاون وتعايش كل أولئك الشعراء معًا خلال ستة أعوام فى الأوساط الأدبية الخاصة بمدريد . وإن الفترة المحتملة للتعاون تبدأ مع بداية النشاط المسرحى لموريتو ، الذى ولد عام ١٦١٨م ، وقبل أن يكمل العشرين عامًا كان يتحرك بين أهل المسرح ، وتنتهى الفترة بالوفاة المفاجئة لأستاذ المسرح ألفارو ، وذلك فى ٢٩ يونيه عام ١٦٤٣م .

ومن ناحية أخرى فمما لا شك فيه أنه كانت توجد روابط صداقة وزمالة بين الشعراء المذكورين ، حيث كانوا جميعًا يشاركون فى الجلسات الأدبية للقصر. إن الفريق بأكمله تقريبًا يظهر أولاً فى محضر اجتماع الأكاديمية الهزلية الخاصة بالبوين رتيرو، والذى عقد فى عام ١٦٣٧، وبعد ذلك بسنوات فى شعر، هجائى لخيروينمو كانثير.

وكما بيّنت هاناه ى بيرغمان(٢)، فإن كل الشعراء المذكورين فى مخطوطة "القمر الإفريقى" - باستثناء موريتو وخوان بيليث - قد شاركوا فى اجتماع البوين رتيرو، والذى عُقِد فى فبراير عام ١٦٣٧م . و كان هذا الاجتماع أحد الاجتماعات التى أطلق عليها خوسيه سانشيث اجتماعات الفُرص . ونظرًا لأنها عقدت فى الحدائق الملكية وعلى شرف فيليبى الرابع ، فيمكن التأكيد على أن الشعراء الذين استجابوا لها يمثلون البلاط الأدبى لمدريد. كذلك فإن الشاب موريتو - وعلى الرغم من عدم اشتراكه فى هذا الحفل - كان منضمًا أو على وشك الانضمام للوسط الشعرى للقصر. وبالضرورة فقد أنضم لهذا الوسط منذ شبابه المبكر خوان بيليث دى غيبارا (١٦١١ ـ ١٦٧٥) الذى حل

محل أبيه عام ١٦٤٢م ، فى وظيفة حاجب القصر، وانطلاقًا من هذا المنصب كان مكلفًا بإدارة كل أعمال فرقة التمثيل الخاصة بالقصر. ويطلق مصطلح "اجتماع مدريد" أو "أكاديمية مدريد" على العديد من تجمعات الكُتّاب الذين ظهروا بصورة متكررة خلال عصرى آخر فيليبيين ، والتى وصلت اجتماعاتهم إلى اكتساب طابع مجمعى، دائمًا هزلى بالطبع، ومكون من شعراء وكتاب مسرحين محترفيين .

ويعتبر الهجاء الذى عُرف به خيرونيمو كانثير، أهم نص لمعرفة ما كانت عليه هذه الأكاديمية بعد عام ١٦٤٠، وقد تم طباعته مع "أعماله المختلفة (*) عام (١٦٥١)، والذى كتب قبل ذلك بعدة سنوات . إن اعتبار عام ١٦٤٩م تاريخًا لكتابته ، كما يقترح فيرنانديث غيرا، يمكن أن يؤكده أن المؤلف ذكر أسماء كل المتعاونين فى "القمر الإفريقى" والذين كانوا ما يزالون على قيد الحياة عندما قدم الهجاء ، إذ إنه من بين تلك الأسماء لا يذكر كلا من الفونس الفارو، ولويس بيليث دى غيبارا، فقد توفى الأول عام ١٦٤٣ والثانى ١٦٤٤، وإن عدم ذكر بيليث الأب ، والذى حينذاك كان يتمتع بشهرة كبيرة كعميد لشعراء البلاط، يعتبر أحد الأسباب التى جعلت العالم المذكور ينسب ذلك الكتاب لتاريخ متأخر ، وذلك بعد أن وصل إلى نتيجة أن الهجاء تم تقديمه بين عامى ٤١ و ٤٩ حيث ذُكر فيه كحدث معاصر "إنقاذ نابولى" وهو أمر حدث فعلاً بين التاريخين المذكورين . ومع ذلك فإن الأدلة التى ذكرتها روث ل. كيندى Ruth L. Kennedy ضد هذه الافتراض لها وزن كبير، حيث تعتقد أن النص يعود لعام ١٦٤١[٤]، وكما هومعروف اليوم فإن المؤلفين الذين تم هجاؤهم ، فى القصيدة هم الذين كان يجب أن يحضروا الاجتماع الذى يقرأ فيه ، ولا يجوز إعطاء أهمية كبرى لموضوع أن كانثير لم يذكر السيد لويس بيليث. إن غياب أو مرض هذا الشاعر العجوز ربما كان هو سبب عدم ذكره .

وعلى أى حال ، فإن النصين المذكورين للأكاديمية يبينان إطار مسرحيتنا، حيث يجعلان أحداثها تتم فى وسط بلاطى وتمثيلى فى آن واحد، وهو ما يمثل سمة خاصة

(*) *Obras varias* .

جداً لفترة حكم فيليبى الرابع ، وهو ملك عرف عنه أنه كان يكتب المسرحيات ، ويحب أن يجتمع لديه فى القصرمؤلفو ذلك العصرليرتجلوا فى حضوره مسرحيات درامية ، وكانت دائمًا هزلية .

كذلك فإن الملكة إيسابل دى بوربون، والتى استطاعت أن تعطى صبغة إسبانية لظرافتها الفرنسية، كانت تشارك زوجها فى هوايته للمسرح ولكل نوع من الاستعراضات كما يمكن أن يبرهن على ذلك العمل الموثق جداً فى مسرحية "مجد نيكيا"(*) حيث لم تظهر فقط فى بعض المشاهد وإنما كانت تعطى شخصيًا تعليمات للفنانين الذين كانوا يعدون "المظاهر والاختراعات" وربما أيضًا لنفس الشعراء[٥] . كذلك ففى الهجاء الذى كتبه خوان أورتكو يبدو السيد/ أنطونيو دى سوليس مشغولاً جداً لأن صاحب الجلالة اعتبره "شاعره" وهو تعبير جيليقى فكاهى ، حيث أنه يبين بدون شك أن المقصود بصاحب الجلالة هو الملكة وليس الملك[٦] . ويتألم مؤلف لقصيدة ساخرة مجهولة بقوله: "إنه بعد ذلك ذهبت إلى الريتيرو، واستعجبت من أمر رأيته، رأيتهم يعملون فى الاحتفالات كما لو كان شيئا مقدسًا"[٧]. ومما لا شك فيه فإن مكان ثرثرة والتقاء الشعراء كان أكثر قربًا من أى وقت مضى من البلاط خلال سنوات شباب الملك ، والتى تزامنت مع النضج الكامل للشعر الباروكى . وهذا يفسر الأناقة والظرف الكاملين اللذان يميزان طرائف القصر فى تلك الفترة والشعر الذى استوحى منها، وهو معاصر على كل حال للوحتين الأوليين الخاصتين بالقصراللتين رسمهما بيلاثكيث .

هناك أسطورتان ظهرتا حول إيسابل دى بوربون فى لحظات مختلفة من حياتها. الأكثر شعبية، والتى ظهرت بسبب اغتيال كونت بيا ميديانا، والذى حدث عام ١٦٢٢م ، حيث تحكى أن المغازل المشهور وهو الملك فيليبى لعب ذلك الحدث دور الزوج الغيور الذى يعاقب بالقتل من تجرأ ولو على مجرد الإيعاز أو الإشارة لفكرة جريئة. وقد شاع أنه يعاقبه ، بمشاركه صديقه الشخصى كونت دوق دى أوليباريس والذى تجعله

(*) *La Gloria de Niquea* .

تفسيرات الحدث مسئولاً بصورة كاملة عن الجريمة التى وضعت نهاية لأيام تلك الشخصية الكبيرة الجريئة .

لقد حدث هذا الأمرعندما كان صاحبا الجلالة لم يبلغا بعد العشرين عامًا. ومع الوقت فإن الملك والملكة استيقظا على حقائق كثيرة مريرة . خلال الفترة الطويلة لعمل اوليباريس كمستشار للملك تعرضت القوات الإسبانية لخسائر كبيرة فى فلانديس والمانيا، بل وحصلت البرتغال على استقلالها، وتمردت قطالونيا، وكان من الضرورى التدخل فى كثير من الأماكن فى شبه الجزيرة نفسها للقضاء على جذور الثورة . كذلك كانت هناك أسباب عاطفية لحزن السيدة ايسابل. ولقد وصل الأمر إلى أن يقال بمبالغة واضحة إن كبرى وصيفاتها ، وهى زوجة المستشار، كانت تتحكم فيها لدرجة أنها كانت ملكة فى الظاهر فقط، وكانت فى غير ذلك تعاني بؤس وشقاء جارية تعيسة (٨).

وإذا كان الملك يلهو خارج القصر فقد كان ذلك أمرًا ملحوظا. وبالطبع فان أحزان الملكة ومصائب الوطن يعودان لنفس السبب، وهو الخيانة والتآمرغيرالمسبوق للكونت الدوق، والذى وصل إلى درجة مشينة بحيث جعل الملك بعيداً عن شئون الدولة وتجنب أن تؤثر فيه زوجته أى تأثير. وشاع أن الملكة كانت تعرف ذلك وأن الشعب كذلك وأن الكبار وحتى المجانين الذين كانوا ينطقون بهذه الحقيقة عند مرورالمواكب الملكية ومضمونها أن أمراض المملكة سوف تشفى يوم يقيل الملك وزيره ويتولى بنفسه أمور الملك ومقاليد الحكم .

والرأى السائد فى الوقت الحالى يعتبر أنه على الرغم من أوجه النقص الكثيرة ، فلقد كان أوليباريس أكثر رجال الدولة خبرة فى إسبانيا خلال القرن السابع عشر، ولقد دافع الدكتور مارينيون عن السلوك الأخلاقى لوزير فيليبى الرابع ، رافضًا أى دليل على أسطورة العداوة المتبادلة التى كانت موجودة بينه وبين الملكة ، ونسب اهتمام السيدة ايسابل بإقالة الكونت الدوق لأسباب سياسية محضة . لكن الذى نبحث عنه الآن ليس الحقيقة التاريخية ، وإنما الرأى العام والمشاعر التى كانت تسود فى البلاط خلال المرحلة التى سبقت سقوط هذا الوزير ، والذى حدث فى ينايرعام ١٦٤٣م ، والأشهر التالية كذلك .

إن السخط الشعبى المطلق ضد أوليباريس ساهم فى أن تتحول ذكرى الذين فقدوا حياتهم وحرياتهم خلال فترة حكمه إلى شىء مثالى ، ولقد تعمقت لذلك شهرة بعض هذه الشخصيات فى الإحساس العام ، حيث مازال إلى اليوم تُذكر بانفعال كبير أسماء مثل الدوق أوسونا العظيم، وكذلك السيد رودريغو كالديرون أو السيد فرانسيسكو كيبيدو. ومع ذلك نسينا أن نفس شخصية الملكة ، لعبت دور الضحية وقد شاركها فى ذلك الأمير الطفل الذى أسر بسحره وجماله كل إسبانيا. تقول الملكة فى الرواية المذكورة سابقًا:" إن إخلاصى الشديد لصاحب الجلالة ، وبراءة ابنى الأمير، سوف يجعلان الملك يرى الأمور يومًا ما بصورة أفضل مما يراها الآن، لأنه الآن يرى ما يُناسب الكونت وزوجته ، أما لو حدث ما أتمنى ، فسوف يرى ما يناسب ابنه الأمير. وإذا لم يفعل ذلك فى الوقت المناسب فسوف يبقى ملكًا حقيرًا لقشتالة أو فارسًا يعمل لحسابها ". وبفضل السيد دييغو بلاثكيث استطعنا أن نعرف الأمير بالتاسار كارلوس بسحره الطفولى وعظمته ، وأيضًا نعرف أن قلوب شعب مدريد ربما تكون قد تحركت عندما سمعت تكرار الكلمات المنسوبة إلى الملكة .

ربما لا تكون الطرفة صحيحة ، ولكن من الناحية الشعرية صائبة حيث أنها كانت القشة التى قصمت ظهر البعير ودفعت فيليبى الرابع لاتخاذ قرار ضد الكونت الدوق كانت شكوى زوجته من تأخر الوزير- ويعتبر لونا ذلك من تآمره – فى أن يخصص للأمير بلاطا وحاشية تتناسب مع منصبه . إن الملك الذى لم يتغير موقفه على الرغم من المصائب والنكبات التى أصابت حكمه ، وجّه أول كلمات توبيخ لوزيره عندما اقترح عليه هذا الوزير أن يقيم بالتاسار كارلوس فى القصر الذى كان يقيم فيه خاله الكاردينال إنفانتى. أجابه الملك "ولماذا أيها الكونت ؟ أليس من الأفضل أن يقيم فى القصرالذى تقيم فيه أنت الآن؟ حيث إن هذا هو المعتاد مع أبناء الملوك ، حيث أقام فيه أبى، وكذلك أنا عندما كنا أمراء". وكإسبانى أصيل كان السيد فيليبى يعانى بصبر كبير فقد مملكته ولم يستطع الصبر على مظهر من مظاهرالإهمال تم ارتكابه ضد ابنه الأمير.

وفى النهاية سقط العملاق. "لأن المبادئ الإنسانية والإلهية لا تقر فصل الملكة عن الملك". كان الفرح فى المدينة وفى البلاط يفوق الوصف. لقد كان الوعاظ يعظون الملك بعدم التراجع عن قراره ، أما الشعراء فقد أنشدوا القصائد للسيدة أيسابل كما لو كانت مثل استير جديدة[9]. والأطفال يجرون عندما تسير الملكة فى شوارع العاصمة ويهتفون لها. والفراغ الذى حدث حول الملك خلال الأشهر الأخيرة من الوزارة حل محله اجتهاد من قبل النبلاء . هناك حماس عام وسعادة . وفى أيام الأعياد كانت صالات القصر تمتلئ بالكثير من العامة الفضوليين الراغبين فى أن يشاركوا العائلة المالكة مشاعر تلك اللحظات التى وجد فيها الملك نفسه. ويهتف مؤرخ معاصر قائلاً "يا له من عام جديد سعيد عام ٤٣[10]، يجب أن يتم نحت اسمه على الأحجار البيضاء". ويهتف مؤرخ معاصر قائلا :" هناك إعجاب بجهود الملك، الذى يقوم الآن بنفسه بتسيير أمور الدولة كما كان يفعل جده وبذلك تصقل مواهبه كحاكم،التى كانت مدفونة بسبب طموح وزيره". ولا يشك أحد فى أن المملكة الإسبانية كانت تسير فى طريق الانتصارات .

كانت كل الأنظار تتوجه إلى الابن البكر للملك ، حيث أن ذكاءه وشجاعته يزيدان الإحساس بأن إسبانيا تسير فى طريق تحقيق آمالها. ويشعر الجميع أن مدريد تعيش فى حالة من الفرح عندما يرد فى خطابات الآباء اليسوعيين التعليق المعتاد "إن صاحب الجلالة سعيد جداً".

كان عمر الأمير حينئذ أربعة عشر عامًا، ومات فى السابعة عشرة من عمره بعد أن فقد أمه السيدة إيسابل . إن الأمل الأخير المضئ لإسبانيا تحت حكم الأوستريين غرق فى أمواج عالية وعاتية من خيبة الأمل ، لكن اللوحة التى ترسم صورة بلتسار كارلوس وهو على جواده فوق قمة تلال غوادارّاما وهو يشير إلى السحاب بعصا الملك الصغيرة مازالت توقظ مشاعر فريدة .

إن الأشهر الأولى – والتى يمكن أن تكون قد كتبت خلالها مسرحية "القمر الإفريقى"– كانت أيام حظ وانتصار كامل للملكة . وهى اللحظة التى يشير إليها الآباء اليسوعيون عندما يذكرون أنه خلال زيارة قاموا بها للعائلة المالكة بناء على دعوة من

الملكة أيسابل لاحظوا أن الملكين يتعاملان بدماثة كبيرة ويبدوان أكثر سحراً وسعادة من أى وقت مضى ، وذلك لرقة ابنتهم الأميرة الصغيرة . وفى يوم آخر قام الملكان بزيارة راهبات دير لاس ديساكالساس الملكيات" أى الحافيات "، والتى كانت من بينهن صديقات وحليفات للملكة، وأثناء الوداع طلب الملك وبمزاج معتدل - أزعج المتدينات النبيلات وهن التابعات له - أن يتوجهن لله بالدعاء لوزيره .

وبفزع شديد لم تستطع الراهبة مارجاريتا "عمة الإمبراطور" أن تكتم فضولها وسألت عن اسم ذلك الوزيرالذى سوف يتوجهن لله بالدعاء من أجله، ابتسم الملك وقال: "إن وزيرى هو زوجتى".

فى "القمر الإفريقى" تلعب الملكة المسلمة دور الزوجة البريئة والمتهمة ظلمًا فى آن واحد .( يمكن أن نفكر فى أن تلك هى حالة الملكة إيسابيل عندما قُتل بياميديانا). ولقد أدخل بيريث دى إيتا فى الموضوعات الموريسكية هذا الموضوع القصصى ، المستخرج من أدب الفروسية، لكنه لم ينتشر بشكل كبير فى أدب العصر الذهبى . وعلى العكس فقد وجد فى فرنسا ترحيباً شديدا حيث أصبح نواة جوهرية لكل القصص الموريسكية ، بل وعبر بحر المانش لكى يظهر فى "غزو غرناطة" (*) للكاتب جون درايدن .

إن الجزء الأكبر من هذه القصص الفرنسية كانت رمزية وهو النوع المعروف بالفرنسية " Romans Aclef " ، وفى بعض منها ينبه المؤلف أنه عندما يتحدث عن الجو الفريد لبلاط غرناطة المسلمة يجب أن يفهم أنه يقصد البلاط الفرنسى فى فرساى .

إن القناع التقليدى الموريسكى استعمله قبل ذلك الشعراء ورجال البلاط الإسبان فى أشعار شعبية وفى الاحتفالات والألعاب ، وذلك للتعبيرعن حبهم وخصوماتهم. واليوم على سبيل المثال لا يشك أحد فى حقيقة شخصية لوبى دى بيغا والمسلم غزول فى بعض الأشعار الشعبية . وفى حوالى عام ١٦٤٠م ، كان الشعر الموريسكى الذى يكتب قليلاً لكن موضوع "المسلمين والمسيحيين" كان ما يزال له شعبية كبيرة فى المسرح .

(*) *The Conquest of Granada* .

ومن الأمـور التى ربما يكون لها مـعنى كبيـر أنه فى تلك السنوات بالتـحديد قـام الكاتب الفـرنسى بنثنت بويتـارا Vincent Voiture بزيارة بـلاط إيزابل وفـيليـبى ، وهذا الكاتب هو الذى أدخل فى فرنسا موضة الأشعار الإسبانية الموريسكية وأذاع إطلاق اسم "الملك الصغير".

لقد كيّف بيريث دى إيتا موضـوع الشـهادة الكاذبة ضـد الملكة، وذلك لكى يقدم شكلاً قصصيًا لأسطورة مقتل أبناء سراج ، وهى جريمة تنسب فى "الحروب الأهلية فى غرناطة" للملك الشاب الذى ملأت الغيرة قلبه ، وجعله الثغريون المتآمرون يعتقد أن أحد سادة فرسان هذا النسب الشهير عشيقٌ لزوجته . ربما يمكن الحديث ليس فقط عن أسطورة وإنما أيضًا عن خرافة أبناء سراج، حيث إنه قبل أن تنتشر هذه الحكاية الطريفة كانت الشهرة والتأثر العاطفى دائمًا يلازمان الاسم الذى احتل مكانه بصورة فريدة فى كتب التاريخ وفى الأشعار الشعبية المؤلفة حول حرب غرناطة . وفى أواسط القرن ١٦ بقيت الصورة الأخلاقية لأبناء سراج ماثلة من خلال " قصة ابن الرئيس وشريفة "(١١).

كان أبناء سراج محبوبين من عامة الناس، فهم الأوائل فى أحداث الحرب والحب، لهم مكانة لدى السيدات ، وهم مخلصون ومهذبون، وموهبون بصورة فريدة باللطف والظرف ، لكن ينقصهم الحذر، ويمثلون هدفًا مناسبًا للحسد الذى يظهر حولهم دائمـا. لقد تم رسم أبناء سـراج هكذا، وهى نفس الصـورة التى تم رسمـها لأبطال الشعب الأسبانى .

لقد سُحِق" السيد"، وهى الشخصية المشهورة فى تاريخ إسبانيا فى العصور الوسطى ، من جرّاء أكاذيب الوشاة . وتبعًا للسيد خوسية ف . مونتسينوس ، فإن مسرحية "فارس أولميدو"(*) للوبى دى بيغا تقدم نموذجًا آخر للفروسية الأرستقراطية ، وقد تم رسمها بصورة عاطفية تتفق مع إحساس الشعب الإسبانى . وكان من الأمور الأساسية داخل هذه الرؤية أن يظهر الحاسد المنافس الذى يجب أن يسبب الموت للسيد

(*) *El cabalero de Olmedo* .

ألونسو ، وهو "زينة ميدينا وزهرة أولميدا" . إن أبناء سراج كانوا أيضًا "زهرة غرناطة" وكان من الضرورى أن يظهر بجوارهم بصورة لا مفر منها الثغريون . إنهما نسبان ، وعائلتان وكان من حظ الأولين بشكل كبير التميز بموهبة الدماثة والظرف ، وهو الشيء الذى حُرِم منه الآخرون ، والذين يردون هذا النقص فى شكل كراهية وحقد .

ومن الممكن أن يوجد فى أسطورة " أبناء سراج " صدى للموضوع الإنجيلى الخاص بهابيل وقابيل ( والذى تم تقديمه من جديد فى عصر النهضة الإسبانى) وذلك لتبرير سقوط آخر مملكة إسلامية من الناحية الشعرية . ويوجد بين هذه القصة وقصة " فارس أولميدو"(*) فرق من المهم أن يؤخذ فى الاعتبار، يتمثل فى معاقبة الذين اغتالوا السيد ألونسو فمن أجل هذا يوجد ملك مسيحى فى قشتالة . وكما نعرف جميعًا فدائمًا يحدث هذا فى المسرحية الإسبانية، حيث تمثل حماية العدل أكبر واجبات الملك . ولهذا فتبعًا لهذا المنوال كان مناسبًا من الناحية الشعرية أن يرتكب الملك ظلمًا فادحًا وفاحشًا يستحق به مصيره المشئوم وفقده مملكة غرناطة . وتبين هذا بوضوح القصيدة الشعبية الخاصة بغزو الحاما(١٢) :

لقد قتلت أبناء سراج ،

الذين كانوا زهرة غرناطة ،

وأخذت المرتدين ،

من قرطبة الشهيرة ،

ياحسرتى على مدينة الحامة ،

لهذا تستحق أيها الملك ،

عقابا رادعًا ،

(*) *El caballero de Olmedo* .

حيث تفقد نفسك ومملكتك ،

وعندئذ تضيع غرناطة ،

يا حسرتى على مدينة الحامة .

ولا يتجاوز الشعرالشعبى القديم الحقيقة التاريخية ، حيث إن مولاى حسن الذى فقد فعلاً "الحامة" كان متهماً بارتكاب أعمال تتسم بالقسوة ضد بعض أفراد أسرة بنى سراج . ومع ذلك فقد كان من الضرورى أن يكون الذى يطارد هذه العائلة هو الملك الشاب ،لأنه هو الذى فقد المملكة بكاملها وليست مدينة فقط ، ولهذا ينسب إليه بيريث دى إيتا جريمة تتناسب مع ذلك العقاب . لقد تحول الملك المسلم إلى جلاد لأفضل النبلاء من رعاياه بسبب مشاعرالغيرة غير المبررة لأن الثغريين الحاقدين هم الذين أيقظوها بمكرهم - إنه خطأ قاتل ، لا يرتكبه إلا ملك خائن . وفيما بعد لن يكون من باب الخيانة أن يلجأ بنو سراج لحماية الملكين الكاثوليكيين ، وجعلهم ينجذبون نحو مركزهم الطبيعى، لأن المسلم النبيل "لديه روح مسيحية وذلك من خلال طهره و نقائه الفروسى ودماثته.."

فى " الحروب الأهلية" تظهر براءة الملكة المسلمة والمتهمين الآخرين ساطعة من خلال مشهد يمثل ما يمكن اعتباره محكمة إلهية ، حيث ينتصر أربعة أبطال قشتاليون على الأفاكين . لكن زوجة أبى عبد الله ، والتى كان زوجها يعاملها معاملة سيئة أثناء حياتها الزوجية قبل حادثة الافتراء عليها وسجنها، ترفض التصالح مع زوجها ولا تعلن فقط اعتناقها للمسيحية وإنما تجد فى بلاط الملكين الكاثولكيين الزوج الجيد. لقد فقد الملك الصغير كل شىء . ومع ذلك فإن ذكراه ستكون خالدة على مرالدهر . وفى المجموعة الأسطورية والتى كانت ميراثًا عامًا لكل المجتمع المثقف فى أوروبا وأمريكا لمدة ثلاثة قرون ، يرى فى أبى عبد الله "صاحب تنهيدة المسلم" الذى يتأمل مملكته الضائعة ، شخصًا يمثل رمزًا لوحشة المنفى والحنين إلى الماضى الجميل .

وعندما تم اقتباس تاريخ أبناء سراج من بيريث دى إيتا وتحويلها إلى مسرحية فى "القمر الإفريقى" لم يتم تناسى أى من ملامحها الأساسية ، مثل العداوة بين نبلاء

العائلات الغرناطية ، وإن كان كل فريق قد تم اختصاره فى صورة شخص واحد، والطابع المثالى لأبناء سراج ، وتطور تدريجى للحسد وتحوله إلى رياء وافتراء فى شخص جميل الثغرى ، وفى النهاية ، سجن الملكة ومقتل أبناء سراج وعدالة السماء .

ومع ذلك يتم منذ الفصل الأول إدخال تغيير هام فى الأحداث، والذى تحدثنا عنه سابقًا، فالمسرحية تبدأ فى موقع قريب من مدينة مرسيه ولوركا فى ليلة حرب . ينتهى البطل ابن سراج من إعلان إطلاق سراح أسراه (. فى هذه اللحظة تمر سيدة قشتالية بذلك المكان ويكشف خادمها، وهو يحاول أن يختبئ بصورة غير حذرة ، عن وجودها) . وتمثل كلمات المسلم عند اكتشاف السيدة المليئة بالمحسنات البديعية المعروفة عن أسلوب الباروك إشارة للأدب الذى ينتمى للفترة السابقة على انتشار الحركة الرومانسية :

فى هذا المنظر تظهر الشمس لى ، فى أفضل فجر ، طلع على الشرق

أيتها المسيحية، إننى أفكر فى

أنك قد توجت هذه الأودية / بالياسمين والأضواء

التى كانت فى السابق كثيرة ،

أما الفجر النائم حتى الآن فيخاف

من أن تمزقيه بأشعة من الجليد والنار / فيتجمد أويحترق

ولهذا فلن اسمح / وإن كنت لن أوفى بعهدى

بأن تتمتعى بالحرية / بعد أن أسرتنى .

سوف تذهبين معى إلى غرناطة / وسنكون معا فى أسرين متشابهين

عندما تحاولين الخروج من أسرك / سوف أبحث عن فديتى .

ولا يعتبر الحسن ابن سراج أول مسلم يعشق أسيرة مسيحية ، ولكن من المحتمل أن تكون هذه هى المرة الأولى التى يمثل فيه حب مسلم لمسيحية الموضوع الأساسى

لسرحية ويعالج بطريقة نموذجية بدلاً من أن يكون موضوعًا ثانويًا. وهو بهذا الشكل يكون على عكس ما سوف يفعله الرومانسيون ، الذين اعتبروا دائمًا أن اختلاف الدين يمثل عقبة لا يمكن تجاوزها بالنسبة لروح كريمة. وباختصار، فإننى أعتقد أن هذه المسرحية تتبنى وجهة نظر ثيربانتس فى هذا الموضوع حيث أن حسن يمر بعملية سيكولوجية شبيهة بما حدث لثورايدة التى تظهر فى تاريخ الأسير. وفى كلا الحالتين فقد أشعل الحب شعلة الإيمان الذى كان يخفق فى روح السيدة أو الفارس. إن تعاطف وإعجاب ابن سراج بالقشتاليين كان يجعله يميل نحو الدين الذى يؤمن به رجال مثاليون جداً، وعندما أحب ليونور - والتى امتلأ قلبه بمشاعر نحوها كانت موضع تعجب واندهاش من السيد الطيب خوان تشاكون ، وهو قشتالى واقعى يسمى الأشياء بأسمائه - فإنه قد فتح عينيه على الحقيقة التى كان يحس بها فى الماضى. وباختفاء عقبة الدين ، عندما تحول للمسيحية ، لا يتم التعرض بأى صورة من الصور لنسبه، ويبدو هذا الأمرغريبًا، إذا أخذنا فى اعتبارنا أن هذه المسرحية قد كُتبت فى الفترة التى كان فيها موضوع نقاء الدم فى أوجه وعلى أشده ، وكان من يطلق عليهم المسيحيون الجدد موضع شك من المجتمع وملاحقة من محاكم التفتيش .

إن قصة الملكة المسلمة ، والتى لا تمثل فى كتاب بيريث دى إيتا سوى بنية قصصية باردة تتخللها لحظات من الرعب ، تمتلئ فى مسرحية "القمر الإفريقى" بمضمون عاطفى. وبعد الأحداث التى تتم فى أرض المعركة يعطى السيد خوان تشاركون صورة تقريبية عن بلاط الملك الصغير وذلك من خلال وصف احتفالات مصارعة الثيران وألعاب العصى المقامة فى غرناطة، والمشهد الذى تنسب المخطوطة تأليفه لخوان بيليث دى غيبارا، مكتوب بمهارة ويظهر تمكنًا ملحوظًا من وصف نوع ما من المشاهد الشبيهة بالرقص التى ازدهرت فى بلاط فيليبى الرابع ، وهو نوع كان ابنه لويس بيليث متميزًا فيه بالفعل ، وهو كما قلنا تولى منذ عام ١٦٤٢م منصب إدارة تمثيليات القصر .

يقيم ملوك غرناطة وحاشيتهم حفلاً فى جنة العريف .اعتدال الجو وجمال الحدائق ينسجم مع الحب والجلال الرزين للملك الصغير وزوجته لونا. إن كلمات الملك توجِد جوًا

من الإحساس الجميل ، وتعبير "سلطانتي الأثيرة" وهو نادرالاستخدام في الشعرالموريسكي يعطي لمسة فريدة من الشاعرية ، وسوف يمثل علامة خاصة لشرقيات القرن الثامن عشر والشعر الرومانسي :

في المكان اللطيف / في جنة العريف ,حيث
/ يختبيء شهر مايو ,ياله من شاب / من قسوة يناير
في حديقته اللطيفة/ دائم الخضرة ، والسرور/
ليت الحياة كلها صيف / ليت العام كله أبريل /
ياله من موسم معتدل ولطيف / دائم الخضرة
وعلى الرغم من الشتاء / فأبريل هو الربيع
تنتشر جداول المياه ، بين ألوان زهور عديدة
وتحيط الفضة بالينابيع/ كما تحيط الورود الثياب
في انسجام عذب/ تجعل من المروج غابة
حيث تغرد الطيورفي الفجر / وتبكر في الخروج عند طلوع النهار
وتطير أثناء النهار في هذه الحديقة الغناء /
كما لو كانت جنة من السماء/ فيها كل شئ متقن /
هيا بنا نستعيد ذكرياتنا الضائعة / لكي نستطيع ياسلطانتي العزيزة
أن نحتفل بسعادتنا/ ولأجل هذا سوف يستطيع بريق عينيك
أن يغلب ضوء النهار.

في آن واحد يدخل كل من حسن بن سراج وجُميل الحاسد منتصرين . حسن مهذب وعاشق يقدم الأسيرة الجميلة والتي ستبقى في كنف وحماية الملكة .

أما جُميل ، فلا يستطيع أن يتسامى بمشاعره ويشعر بإحساس الآخر، ويؤكد طبعه وذلك بابتعاده المفاجئ؛ حيث يعكر جو الصفاء ويعلن قرب وقوع المأساة فى ذلك الجو من الانسجام الذى يميز كل اللوحة :

يسخر حسن من غيرتى / إننى أفقد الوعى

ولما لم أستطع قتله فى لوركا/ فسوف أقتله فى غرناطة .

يمتد الاحتفال فى الحدائق حيث يتم تقديم عشاء يصحبه الغناء . وتأتى عاصفة تعكر صفو الاحتفال ، يرى الملك حلمًا، وهو أمر مميزجدًا للباروك وذلك بما فيه من الرمزية البديهية ، حيث يظهر له فى ذلك الحلم أسد وهو يحطم رمانة ( وهو أحد معانى كلمة Granada ، التى تطلق على المدينة فى اللغة الإسبانية) . إن هذا الحدث المعجز - والشكل الذى يفسره به الملك الصغير الذى أصبح يحب وطنه بحنين المنفى - تكاد تكون الإشارة الوحيدة التى توجد فى المسرحية فيما يتعلق بالاستيلاء على المملكة الغرناطية :

بماذا تتنبأ تلك الرؤية، خراب مشئوم لملكتى

وسيد جديد فى غرناطة ، ونهاية مشئومة لحياتى

الملك المسيحى فرناندو هو الأسد ، صاحب الانتصارات الكبيرة ،

أراه يدوس كبريائى ، إن أسلحته هى الحصن ،

والرمانة التى تتفتح بين مخالبه هى غرناطة ،

أجمل حدائق الدنيا ، استرد إمبراطوريته ،

/ ورفع راية إيمانه، وأهان شجاعتنا.

وداخل أفضل تراث للنوع الموريسكى ، يمزج فى هذا الجزء تنهد المسلم الذى يعكس حنينه ، وهو الأمر الذى ينبض به المشهد ، مع قصيدة مدح يُمَدح فيها المنتصر على غرناطة .

فى الأبيات الأخيرة للفصل ، يعبرالأشخاص الخمسة الرئيسيون عن مشاعرهم المختلفة التى يحس بها كل منهم من خلال مجموعة من الفقرات المرتبة :

الملك : آه أيتها الظلمة / أحاول أن أمسحك من ذاكرتى دون جدوى .

السطانة : أنت مرتبكة وخائفة / ولا يريد ذلك الحدث أن يذهب عنى

غميل: سوف أكظم غيظى

ليونور : سوف أبكى من حياة الأسر .

حسن : أيتها المسيحية الحسناء / إننى أهيم بعيونك السوداء

ليونور : أيها المسلم المهذب / إننى أخاف أن تهزمنى وتجعل لك مكانا فى روحى

غميل: براكين حقدى

يونور : يا لشدة حسرتى من عدم سلوتى

حسن : زهور أملى .

غميل : سوف تنفث سمها فى الملك

ليونور: ضع نهاية لحياتى

حسن: يارياح الصفا لا تجعليها تذبل

وأعتقد أنه من المحتمل أن هذه النهاية التى تقدم فى صورة غنائية تضفى على الشعرالشعبى جودة موسيقية معينة ، حيث يحدث مزج بين الإيقاعات المختلفة من الأبيات ثمانية المقاطع. فى الحالة الأولى يحدث تناوب بين مجموعات تتكون من بيتين لهما إيقاع واحد ، وهذا يؤدى إلى عدم اختلال النظام التتبعى أثناء الغناء. على العكس فإن الأبيات الستة الأخيرة ، والتى يوجد فيها ثلاث جمل لها نفس فترة استمرار الجمل السابقة يمكن أن يكون قد تم كتابتها لقطعة لحنية تؤديها ثلاثة أصوات .

فى الفصل الثانى تختفى الملامح القليلة للخصائص الموريسكية ، ونجد أنفسنا أمام حدث شائع فى مسرحيات" العباءة والسيف" والتى تتميز بجو مسرحيات القصور.

فى الميدان يتحدث شابان وهما حسن ودون خوان تشاكون ، ويبحثان عن فرصة لتبادل النظرات والكلمات السريعة مع وصيفات الملكة .

ومن ناحية أخرى يتنزه الملك مع جُميل ، والذى يبدو أنه الرجل الذى يثق فيه . وتنظر كل من الملكة وليونور من النافذة . وللإجابة على ملاحظة من قبل جُميل، يقول الملك إن المغازلة مسموح بها فى القصر، لكن جُميل يلمح أن أفكار ابن سراج قد تجاوزت الحدود المسموح بها لأحد الرعايا. يسمع حوار مفاجئ مسموع بصعوبة ومفهوم بطريقة خاطئة، وتتلاقى سيوف فرسان ملثمين يحملون أسماء مصطنعة، حيث يقع الملك ثم بعد ذلك ينسحب حتى لا يعرف أنه قد تشاجر.

إن الأدلة الظاهرية تشيرإلى اتهام لونا وحسن، وعلى عكس من شخصية أبى عبد الله التى يقدمها بيريث دى إيتا والذى يتملكه فقط الغضب من مشاعرالغيرة، يأمر الملك الصغير فى المسرحية بتعذيب سلطانته وهو حزين جداً من وقع المأساة . أما هى – التى تعانى من ضياع حبها وجرح كرامتها – فتتصرف كزوجة مثالية وملكة تعيسة. وابتداء من تلك اللحظة ، يتحكم جميل فى تصرفات الملك ، الذى يتحول إلى سجان للونا ويباعد بين الزوجين .

ومع مشهد مذبحة أبناء سراج يعود المؤلفون للاقتباس المباشر من نص بيريث دى هيتا . وهذا المشهد يتم التعبيرعنه بواسطة مقطوعة شعرية من ثمانية أبيات تمثل الجزء الأول من المسرحية المكتوب بالبحر ذى الأحد عشر مقطعاً. ويتفق هذا التغيير مع انتهاء الجزء الخاص بموريتو وبدء الجزء الخاص بمارتينيث دى مينيسيس ، الذى لا يبدى عبقرية يستحق بها أن يخرج إلى عالم الشهرة ، ويسند إلى القشتالية ليونور دورسرد حكاية مقتل أبناء سراج . تدعى القشتالية أن اسمها إسبرانثا وذلك لتخفى مستواها الاجتماعى ؛ وهو الاسم المأخوذ من كتاب "الحروب الأهلية" حيث إن الأسيرة إسبرانثا دى إيتا تنصح الملكة المسلمة بأن تسند عملية دفاعها إلى السيد خوان تشاكون الشجاع .

فى المسرحية تكون ليونور ابنة عم هذا الشخص ، والذى بدوره تربطه علاقة قوية مع ابن سراج . وهكذا تبقى الحبكة معدة بصورة جيدة ، حيث تسير على نمط الحكاية

القصصية. ومع ذلك ، يتم إدخال تغيير يتمثل فى انضمام حسن إلى فريق القشتاليين، الذين يلبسون ثيابًا تركية ، والذين يثبتون بقوة السلاح فى ميدان بيبارامبلة براءة الملكة. فى الفصل الثالث ، يقدم على خشبة المسرح هذا الحدث الفروسى الخاص بعدالة الله بكل طقوسه . وتنتهى المسرحية بالنهاية السعيدة للحبكتين الرئيسيتين : صلح بين الملكين المسلمين ، وزواج ابن سراج - بعد أن أصبح مسيحيًا - من أسيرته .

وتتميزالمشاهد المذكورة باستخدام عروض متعددة ، فبالإضافة للأشعارالشعبية التى تمثل بالطبع الأشكال السائدة فى المسرحية، فإنها تحتوى على أشكال أخرى مختلفة. ويبدو أن المؤلفين الثلاثة الذين كتبوا الفصل الأخير من مسرحية "القمر الإفريقى" اعتبروا أن الفرصة مناسبة جداً لاستعراض مهاراتهم فى قرض الشعر. وعلى الرغم من هذا، تبدو الأجزاء التى كتبوها أقل قيمة من النص الأصلى الذى اقتبسوا منه والذى يتميز بالسرد السريع والمعبر. وعلى العكس فإننا نجد مثالاً شيقًا جدًا تمثل فى تحويل وصف احتفال مكتوب نثرًا إلى لغة شعرية متأثرة بغونغورا، وذلك فى القصيدة الشعبية المكونة من ٢٥٨ بيتًا والتى تنسبها المخطوطة إلى لويس بيليث دى غيبارا. حيث يتم فى هذا القصيدة تقديم وصف للعبة أسورة مقامة فى غرناطة وهى مأخوذة بكل تفاصيلها من الاحتفالات المذكورة فى الفصلين التاسع والعاشر من "الحروب الأهلية".

إن قرب الشعر من النص الأصلى النثرى يمكن أن يلاحظ فى المثال التالى :

الحروب الأهلية :

وكان السبب ، أن الشجاع ابن عمار، والذى كان معه تلك الأسورة قد أتى ليحتل مقعده ..

القمر الإفريقى :

هذه الفرقة كانت تقضى على

الإنسان الشجاع ، ابن عمار الشجاع

صاحب الأمجاد الغرناطية،

الذى كان يحاول أن يكون أيضًا صاحب البطولة الأسطورية /

لأن أسلحته / لم تغمد أبدًا.

وخلف الشجاع ابن عمار كانت تأتى عربة نصر ساحرة ، مزينة بأقمشة حريرية غالية. يوجد فى تلك العربة ست درجات موضوعة بشكل مبهر، وفوق أعلى درجة يوجد قوس نصرغريب الصنع وعالى القيمة، وتحت القوس يوجد كرسى عالٍ ، وضع عليه بطريقة معبرة ومتقنة، ورُفعت فوقه صورة فاطمة الحسناء ، حيث قالوا إنها " صورة طبق الأصل لها " (١٣).

كانت مؤخرة الجيش/

عربة انتصار، تزينها /

الكواكب والنجوم/

التى تهيم بنور فاطمة الساطع /

التى أضاءت العربة كأنها مصباح /

أو أنها شُعاع الشمس .

" دخلت الميدان سفينة رائعة جدًا"، مصنوعة بدقة متناهية ، وموضوعة .. كما لو كانت تمشى على الماء ، كانت مليئة بالرايات والبيارق البنفسجية والخضراء، كلها لها ديباج نفيس وحاشية ذات قيمة لا تُقدر. راكبو السفينة يحملون أطواقهم، ومعهم لافتاتهم موضوعة ، بعضها من القماش الحريرى البنفسجي والبعض الآخر من الحرير الأخضر . وكل مجاديف السفينة والأعمدة التى تحمل الشراع يبدو أنها كانت مصنوعة من الفضة الرقيقة وكل أجزاء مؤخرة السفينة من الذهب النفيس، وعليها خيمة

من الديباج الأحمر الملىء بالكثير من النجوم الذهبية ، وهكذا كان الشراع الأكبر والصارى ، وعليه ثلاثة فوانيس جميلة جداً تبدو كما لو كانت مصنوعة من الذهب . دخلت سفينة تشق الريح فى شارع البيرة ، جدافوها الشجعان بقمصانهم القرمزية وسراويلهم من الستان/ يجدفون السفينة الشامخة الذهبية . من مقدم السفينة إلى دفتها: الأشرعة من صوف ذهبى اللون . من الشراع الأصغر إلى الأكبر نصبت خيمة من نسيج أبيض وأحمر / من تركيا / ووضع فانوس من زجاج مذهب / فوق عروس بحر ساحرة .

ومن الأمور الغريبة أن مؤلفًا له مستوى مثل لويس دى بيليث يكرس وقته ليكتب شعرًا يصف لوحة قصورية خياليّة. وقد لا يكون غريبًا ، لأنه ربما يكون قد حضر بالفعل حفلاً يتم فيه تقليد الاحتفالات التى وصفها بيريث دى إيتا.

وتبعًا لرأى باولا بلانشارد ديموج Paula Blanchard-Demouge (١٤) فإن وصف الاحتفال المشهور جداً والذى قدم خلال فى مبارزة فروسية فى بلد الوليد (١٥٤٤)، ويصف أزياء وعربات شبيهة بالتى تظهر فى الفصل التاسع من"الحروب الأهلية" والحدث نفسه يمكن أن يكون قد تكرر فيما بعد ، حيث أقيمت ذات مرة ألعاب أسورة فى حدائق ألبوين ريتيرو .

ومن ناحية أخرى ، فعندما سار الشاعر وفق نص بيريث دى إيتا فى التفاصيل الطريفة والوصفية ، فإن ذلك لم يمنعه من أن يظهر قدرته الإبداعية .

وفى رأيى المتواضع فإن هذا الشعر لا يبدو غريبًا عن الأشعار المكتوبة فى الفترة الأخيرة من حياة بيليث دى غيبارا. ولا ينتمى هذا النوع إلى الشعر الموريسكى ولا النوع الخاص بوصف الاحتفال ، حيث تكون فيه اللغة الشعرية أكثر كثافة ويكون أكثر إسهابًا ومليئًا بالاستعارات . إن الشاعر يناقش موضوع الوقع والتأثير الناتج عن رؤية الجسم الذى يكونه كل من الجواد والفارس ويتحرك بإيقاع منسجم، وفى بعض المقاطع يصل إلى مزج الدقة الوصفية والجودة الديناميكية للمنظر بصورة مثيرة للإعجاب . وسوف أورد هنا الفقرة التى تقدم عملية دخول ابن عمار، صاحب الأسورة :

على بغلة رائعة جداً ، ذات غرة من الياقوت

إنها من بنات أفكاره ،

حيث تبدو بين العرف والذيل

كما لو كانت / شعاعا من الثلج الأبيض/

أو طائراً قد مد جناحيه / فلمست العمامة .

إن وصف دخول حسن ينجح أيضاً في أن يعكس تأثيرات الحركة في تنزه الفارس .

حسن الشجاع يدهش الناظرين / فى الميدان والشرفات /

وهو يركب على جواد قرطبى كالنمر،

مجزع بخطوط سوداء ، جواد بهذه الحركات ،

يستطيع بالمهماز واللجام ، أن يعزف ويتراقص فى أن واحد ،

وعندما ينطلق فى الهواء ، يبدو كما لو كان شعاعا يصعق ،

أو أكاليل الغار التى تسعد .

وانطلاقًا من رؤية أدبية لما هو موريسكى وغرناطى ، هناك إصرار على الأصل الإسبانى لتلك الألعاب الفروسية التى يتم فيها استعراض خبرة وجدارة الفارس :

وجاء بعده اليمنى، قائد روندا الشجاع

فوق جواد ذى لون داكن ، من العدو فى الشمس

لقد كان شكله محببا، وقد افتخر بأصله الإسبانى ،

حيث يتفوق على إيكاروس فى بلوغ السحاب .

أما فى الأبيات الأخيرة للوصف ، فيصل المؤلف وباستخدام طريقة الشاعر غونغورا إلى نغمة شعرية بسيطة بها شىء من التكلف ، وينتهى بمدح الجياد المسلمة الإسبانية :

لقد انتهت احتفالاته، ولن تنتهى مطلقا أمجاده،

إن بطولاته سوف تظل دائما مشهورة ، ولن يؤثر فيها الزمن،

لأنها عظيمة ومدهشة ونادرة وخالدة وإسبانية ،

فاى مدح لتلك العظمة يعتبر قليلاً .

ومن المحتمل أن هذه القصيدة الشعبية لم تُكتب من أجل هذه المسرحية، وإنما سلم بيليث دى غيبارا قصيدة كانت مكتوبة عنده ، وذلك ليوفى بوعد التعاون فى كتابة المسرحية . كذلك يوجد مشاهد أخرى فى "القمر الإفريقى" يمكن اعتبارها حشواً. أحد هذه المقاطع هو حوار بين الفارسين الإسبانيين حيث ينتقدان شخصية الشجاع الكاذب الهاوى للخمور، وينتهى ذلك بمدح كبير للمياه والأطعمة والحلوى الغرناطية ، وهى التى سوف تمتدح كثيراً فى فترات تالية . إن نقد العادات الخليعة والغش ، على الرغم من أنها غريبة على حبكة المسرحية ، فإنها تنسجم مع الرغبة العامة فى تقديم نموذج لسلوك فروسى . ومن ناحية أخرى ، تنسب الفقرة المذكورة إلى سيغلير دى ويرتا، أما مؤلف المشاهد الأخيرة فهو بيدرو روسيتى نينيو، والذى تعرض عام ١٦٤١، لمحاولة اعتداء لأنه كان قد كتب مسرحية بعنوان "مدريد من الداخل"(*) حيث يصف فيها، تبعًا لما جاء فى كتاب " تحذيرات بيلثير"(**)حياة المقامرين والقوادين والنساء ذوى الحياة السيئة والجبناء الذين يتظاهرون بالشجاعة". وفى جزء مسرحية "القمر الإفريقى"الذى يعالج هذا الموضوع المطروق الذى له علاقة بالعادات يحمل الرسم الكاريكاتيرى لونًا من الفكاهة والقوة التعبيرية :

قبعة مائلة ، لها جانبان وقد تخاصم كل منهما مع الاخر ،

يحملان معطفا قصيرا، نصفه على الكتف والنصف الآخر على الأرض .

(*) *Madrid por de dentro* .

(**) *Avisos de Pellicer* .

وهناك مشهد آخر من المسرحية يبدو أنه يعكس تدريبات شعرية ، وهو عبارة عن نقاش صغير حول المرأة والحب يحدث بين السيد خوان تشاكون وابن سراج.إن هذا الحوار الذى تنسبه المخطوطة إلى الفونس الفارو يقوى صلة قرابة المسرحية مع القصة الموريسكية ، حيث يُظهر المواقف المختلفة أمام الحب التى تميز المسلم ( المهذب والخجول) من القشتالى الصريح سواء فى " ابن سراج"(*) أو فى "الحروب الأهلية"(**) . فى"القمر الإفريقى" يتم المبالغة فى هذا الأمر حيث إن أحدهم يصل الى الحب من خلال ما هو المبالغة فى اللطف والآخر بواسطة الفظاظة :

حسن : آه ياسيد خوان، إن الحب يعرف كيف يجعل المتكبرين يركعون، وليس له أسلحة إلا نظرات عيون تبدو كما لو كانت شموسا.

السيد خوان : عن أى شموس تتحدث؟، وأى شيء تشبه ؟، اذهب بسلامة الله ، دع هذا لرجال البلاط ، حيث الفراغ هو الخطر الذى يعمى العيون .

حسن : آه ياسيد خوان، أنا الذى أُهنت من الحب ,إننى غنيمة سهلة المنال، إن كل أمجادى أيام حريتى الأولى سقطت على الأرض .

إن نوع خشبة المسرح الضرورية لتقديم مسرحية "القمر الإفريقى" يبدو أنه يؤكد فكرة أنه تمت كتابتها لتعرض فى قصر.

تبدأ المسرحية فى أرض المعركة ، خلال الساعات الأولى من الفجر، بمشهد فيه سيدة ومهرج خائفين وضائعين فى الظلمات. يبدو المشهد تقليداً لبداية مسرحية "الحياة حلم" (***) تبدأ الحبكة على أضواء المشاعل ، حيث إن عملية إشعالها تتحول إلى جزء من الأحداث، إذ يتيح الفرصة لأن يتعرف حسن فى الشخص المجهول الذى يحاربه على عدوه جُميل. وعندما يكتشف وجود ليونور يكون قد بدأ "السحر يطرز مبتسماً ثياب

(*) *El Abncerraje* .
(**) *Guerras Civiles de Granada* .
(***) *La vida es sueno* .

الورود". والمقارنات التى يعقدها المسلم بين بزوغ الفجر وظهور المرأة التى أحبها سوف يجعل نورالايمان يشرق فى روحه التى تميل إلى تأكيد موضوع الشروق .

الفصل الذى يبدأ فى الفجر، ينتهى فى الغروب ، وإذا كانت مشاهد الضوء الساطع واليوم الذى يولد تكون من حظ ليونور، فإن الغروب سيكون من حظ لونا، سلطانة جنة العريف . إن الرمزية بظهورها هكذا تركز فى الشخصيتين النسائيتين تمثيل انتصار إسبانيا المسيحية ، والذى يتم مثل كمال اليوم ، وغروب المملكة المسلمة ، وهكذا تنسجم ليونور مع الشمس واحمرار الخدود، وكذلك مع الأسد، وخيرون وتشاكون بالإضافة إلى رمزية ما هو جميل ومحزن فى ( شخصية لونا) .

إن تغيراتجاه المناخ الشعرى، والذى أدى إلى ترك هذه الرمزية فى الجزء الباقى من المسرحية ، ربما يكون سببه أن منظر بلاط إسبانيا قد تم تركيبه فوق غرناطة المسلمة . بهذه الطريقة فقط يمكن أن يفسران إعلان المصائب التى حدثت فى الفصل الأول للملك الصغير يعتبر أمراً منتهياً، فى حين ان انتصار لونا على المستشار السيئ لزوجها يتطور باضطراد. وفى نهاية الأحداث، عندما يعلن الزوج "أستطيع أن أرى بدون حجاب أفضل قمر وهو يعادل ضوء الشمس" فإنه يلغى قيمة القمر كشعار إسلامى ليحل محله معناه الرمزى الخاص بلونا داخل المسرحية .

إن المشهد الجميل لجنة العريف ، الذى فيه يتم مزج مشاهد احتفال القصر مع دخول القوات المنتصرة ، مع حوادث العاصفة والحلم ، استطاع أن يقدم لكوسمى لوتى أو لأى مهندس آخر لخشبة المسرح فرصة ممتازة لكى يستعرض خبرته وذلك فى إعداد الديكورات وتأثيرات الصوت والضوء . وربما كان فرصة جديدة للتباهى فى نفس الفصل ، وفى مشاهد فى الهواء الطلق تقدم ميلاد اليوم وبدايته وموته ونهايته .

إن ديكورات خشبة المسرح الخاص بالفصل الثانى كان أكثر بساطة، فى حين أن الفصل الثالث ، حيث يجرى ما يرمز إلى المحاكمة الإلهية ، كان يتطلب تقديم لوحة استعراضية كبرى ، وخلفيات مرئية بصورة كبيرة تتكون من : عرش ومنصة الإعدام

ومنظر جنائزى للملكة ووصيفاتها مقابل الزينات ذات الألوان المتعددة للذين يتنكرون فى صورة أتراك، بالإضافة إلى الأبواق . أن هذه المظاهر الخاصة بالطقوس فى ذلك الفصل كان يجب أن تبدو غريبة تماما فى بلاط الملك فيليبى الرابع .

ولا أعتقد أنه من المغامرة التأكيد أن مسرحية "القمر الإفريقى" تنتمى بصورة كبيرة إلى نوع المسرحيات المعروفة باسم "الاحتفالات الملكية". وهو نوع تم الإشارة إلى أهميته وخصائصه الرئيسية بصورة واضحة فى كتاب"تاريخ الأدب الإسبانى" لبالبوينا برات. وفيما يتعلق بعدم وجود أى معلومات عن تقديم هذه المسرحية التى ندرسها خلال القرن السابع عشر، فإن هذا لا يبدو غريباً، وبالتحديد فإن الأخبارعن مسارح القصور تندر خلال السنوات من ٤١ ـ ٤٤ ، ولم يستطع كوتاريلو تقديم أى وثائق تدل على تقديم أى عمل لروخاس ثوريا، فى تلك الفترة على الرغم من أنه كان على ثقة من أن عدداً كبيراً منها قد تم كتابته فى ذلك الحين[١٥].

وبغض النظرعن الشهادة التى تقدمه الكتابات التى تصف جلسات لأكاديميات ، فإنه من المعروف أن السادة بيليث دى غيبارا وموريتو وكانثيركانت لهم علاقة قوية بالقصر[١٦]. ومن ناحية أخرى ، كان على الشاعر الذى يؤلف المسرحيات المخصصة للتقديم فى حدائق ألبوين ريتيرو ، و فى منازل كبارالنبلاء أن يتعاون مع خبراء خشبة المسرح و (التأثيرات المسرحية ).

وبالتالى، لا توجد فى مثل هذه الحالات فرصة لتقديم مسرحيات تظهر فيها شخصية المؤلف بصورة كبيرة . إن هذه الظروف بالإضافة إلى الاستعجال فى إصدار التكليفات ، جعلت من الضرورى أن يكون شائعًا جداً تعاون العديد من المؤلفين الذين يضعون حبكة المسرحية معًا، ثم بعد ذلك يوزعون عملية تنفيذ الأجزاء المختلفة فيما بينهم .

وتبدو عملية اختيار موضوع مأخوذ من "الحروب الأهلية" لبيريث دى إيتا – لكتابة مسرحية من هذا النوع – طبيعية جداً ، حيث يعتبر مصدراً كان قد تم الاستفادة منه كثيراً من قبل كتّاب مسرح أخرين ومتعهدى حفلات الثيران وألعاب العصى. ومن

الممكن أن يكون قد أخُذ فى الاعتبار أن هذا الموضوع سوف يتيح الفرصة للتغنى من جديد بأمجاد الحدودى الشهير السيد رودريغو تييث خيرون. ومن الممكن أيضًا أن يكون هناك رغبة فى مدح الرجل القوى ماركيث دى لويس بيليث ـ حفيد عائلة فاخاردو وتشاكون ـ أو فى مدح موظف كبير فى تلك الفترة ويدعى دون خوان تشاكون ، وذلك عندما حمل اسمه على خشبة المسرح أحد القواد الذين يسهرون على حراسة الحدود. والجدير بالذكر أنه فى مجال المديح لم يفعل شعراء البلاط، مؤلفو مسرحية "القمر الإفريقى" سوى أن قلدوا نموذج بيريث دى إيتا، الذى عرف عنه أنه كان تابعًا للسيد لويس فاخاردو الشهير، وهو الماركيزالثانى لعائلة بيليث .

هل كان يدخل فى مشروع المسرحية المبدئى الرغبة فى الاحتفال بنصرإيسابل دى بوربون على كونت أوليباريس . وهو انتصار كانت تشارك فيه طبقة النبلاء وبصورة خاصة العائلات القريبة من أعظم ضحاياه ، الدوق بيدرو تييث خيرون الكبير؟ إن هذا يبدو محتملاً جدًا. لكنى أميل الى التفكير فى أن هذه الفكرة قد ظهرت خلال عملية إعداد المسرحية ، كنتيجة للطابع الذى تم إعطاؤه للمشهد القصورى الذى ينتهى به الفصل الأول .

لقد أبدى كتّاب مسرح بلاط فيليبى الرابع دائمًا ميلاً كبيرًا – وبلا شك مدفوعين بذوق الملوك – فى أن يجعلوا المشاهد التى تخص البلاط تدور أحداثها فى حديقة ، وعادة تكون صورة طبق الأصل للأماكن الملكية فى أرانخويس أو ألبوين ريتيرو.

ومن الأمور ذات المغزى الخاص مثلاً، أن مسرحية "مجد نيكيا"(*)والتى كتبها كونت بيياميديانا وشعراء آخرون تكريمًا للملكة ايسابل، كانت تحمل العنوان الفرعى"حدائق أرانخويس"(**) وأنه فى عام ١٦٤٠م تم تقديم مسرحيتين تسميان "أعياد مدريد"(***)(١٧) وفى حالات أخرى، وربما يكون المثل الأكثر وضوحًا هو مسرحية"الاحتقار مقابل الاحتقار" (****)لموريتو ـ حيث يقدم موضوع حدائق القصر

(*) *La Gloria de Niquea .*

(**) *Los Jardines de Aranjuez .*

(***) *Las fiestas de Madrid .*

(****) *El desdén con el desdén .*

فكرة عابرة عن العادات وتقديم أدبى لها، وهو ما يمثل سمة فترة متميزة لا يمكن خلطها بغيرها فى أعمال تقع أحداثها فى أماكن مختلفة .

إن مشهد جنة العريف فى "القمر الإفريقى" يتوافق مع هذا الاتجاه . وأحداث الفصل الثانى والتى تبدأ فى الميدان تكون مصبوغة بجو معاصر. وأعتقد أنه يمكن أن يلاحظ فى ذلك إشارة واضحة وإن كانت ذكية للصراعات بين الملك والملكة والتى أحدثها الكونت الدوق ، وكذلك يوجد أيضًا توافق فى تفصيل المناسبة التى يتم فيها تقديم المستشارالسيئ للملك حيث يظهر كمعارض للمغازلة ، حيث إن موقف أوليباريس فى السنوات الأخيرة لوزارته كان يميل إلى وضع حدود للعادات التافهة الخاصة بالقصر.

وإذا كان قدتم اعتبار السيدة ايسابل صورة جديدة لايستر، لماذا لا يرى فيها صورة سلطانة لغرناطة قد ، رُد اليها اعتبارها؟ (١٨).إن الشاعرالعبقرى والبلاطى خيرونيمو كانثير أدخل فى الفصل الثالث نصحًا للملك المسلم لكى يبعد عنه المستشار السيئ ، ويبدو هذا النصح معبرًا جدًا وله مغزى هام جدًا، حيث إنه يستفيد من الموضوع العام ليقوى مشهدًا عاما من مشاهد المسرحية :

دع غميل يذهب /

لأنه إذا كان موجودا / فلن تستطيع أن ترى /

براءة الملكة ماثلة / أو واضحة فى عقلك

أما إذا رحل فسوف تراها / فى أبهى صورها .

الملك : كيف ؟

ليونور:هكذا :

ألا يحدث عندما ينفخ شخص فى مرآة ،

أن تتبخر أنفاسه من على المرآة / ويتلاشى من على الزجاج /

فيزداد وضوحًا كل ما ينعكس عليها، نعم وبنفس هذا المنطق .

/ إذا أبعدت عنك ذلك النفس الخبيث

الذى يشوش مرآة عقلك / أو يعميها

سوف تقضى على تلك السحابة /عندئذ سوف ترى / براءة زوجتك فى مرآة قلبك .

ولا توجد لدى معلومات عن أنه قد درس بصورة محددة ، التأثير الذى يمكن أن يوجد فى مسرحية ما إذا اشترك فى كتابتها عدد من المؤلفين . فى "القمر الإفريقى" اشترك عدد من المؤلفين أكبر من أى مسرحية أخرى، وبالتالى فإن هذه المسرحية يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند القيام بأى عمل يخصص لدراسة هذه الظاهرة . ويمكن أن يوجد فيها ترابط أكثر من تلك التى اشترك فى كتابتها ثلاثة مؤلفين ، على الرغم من أنه فى مسرحيتنا حدث نوع من الانتقال فى الاهتمام من تاريخ أبناء سراج إلى تاريخ السلطانة . مع ذلك فإن التنسيق بين كلا الحدثين يكون على خير وجه. وهذا يفسر بسهولة، فلم يتم مزج حبكتين مختلفتين وإنما تم فك موضوع اتهام الملكة المسلمة حيث تحول كل واحد من المتهمين إلى بطل لصراعات عاطفية مختلفة .

إن النجاح الذى حققته مسرحية "القمر الإفريقى" يعد دليلاً على المهارة التى تم بها نسج بنية المسرحية. ويبدو أنه من المحتمل جدًا أنه فى هذه الحالة تم كتابتها فى البداية نثرًا كما كان ينصح بذلك بيثير. أما التنفيذ بعد ذلك فقد كان متباينًا. حيث يبرز الوصف الموريسكى للويس بيليث دى غيبارا واحتفال جنة العريف الذى كتبه ابنه خوان. والجزء المنسوب لموريتو، والذى لا أتجرأ أن أؤكد أو أنفى صحة نسبته له، فيبدو فقيرًا من حيث الجودة . أما فى الأجزاء التى تلى ذلك فيمكن أن يلاحظ كخاصية هامة الاستعمال المتكرر للبيت ذى الاحد عشر مقطعًا فى العديد من التركيبات العروضية ، ويمثل ذلك خاصية شعر ينتمى لثقافة عالية وهو ما يشير إلى أن هذه المسرحية كانت مخصصة ليتم تقديمها لجمهور منتقى ومختار.

إن الجمهور المتواضع والذى - بعد ١٥٠ عامًا من كتابتها - صفق لمسرحية "القمر الإفريقى" من الضرورى أنه كان يشعر أيضًا بأنه مفتون بخصائصها كمسرحية

موريسكية. وفى هذا الصدد، فإن هذه المسرحية تنتسب بصورة مباشرة إلى شعر وقصة نهايات القرن السادس عشر. لكن عملية اختيارالموضوع والسمة الحزينة التى تم إعطاؤها لقصةالملكة المسلمة ، وبخاصة موضوع القائد المسلم الذى يقع فى غرام أسيرته المسيحية ، كل ذلك كان يشير إلى التوجه الجديد الذى يستهل ويبشر بإحساس الفترة السابقة على الحركة الرومانسية والحماس الذى سوف تعطيه هذه الحركة أثناء ازدهارها للموضوعات القديمة لغرناطة المسلمة .

# الهوامش

(١) الطبعات المنفصلة هى :

Madrid, Sanz, 1733: Valencia, Joseph de Orga, 1764, Sevilla, Vda de Leefdael, s. a. : Valladolid, Alonso de Riego, s. a. ( num. 54)

مخطوطة "القمر الأفريقى" والتى تنتمى إلى مكتبة أُوسونا توجد فى المكتبة الوطنية مخطوطة رقم ١٥٥٤٠ .

والذى أقتبسه ، مع تحديث شكل الكتابة ، يكون وفقا للطبعة التالية:

La edicion facsimil de The Modern Language Association of America,Collection of Photographic Facsimiles, no 196, 1931.

التمثيليات التى تمت فى مدريد كانت فى الأعوام ١٧٩٥، ١٧٩٦، ١٧٩٨، وهو ما يُذكر فى المرجع التالى

Emilio Cotarelo, Isidoro Maiquez y el teatro de su tiempo ( Madrid, 1902), pags 587, 592 y 604.

وحول نسبة هذه المسرحية لكالديرون ، والتى لا يقوم عليها دليل ,أقدم بعض المعلومات فى

El moro de Granada en la literatura ( Madird, Revista de Occidente, 1956), Pag. 88, nota.

(٢) تعتبر العلاقة بين تيارات درامية معينة خاصة بالعصر الذهبى والاحتفالات الحالية للمسلمين والمسيحيين أمراً غريباً. وأعالج هذا الموضوع فى مقال فى :

Publ. Of the Mod. Lang. Assoc. of Amer., December1963, 476 0 491.

(٣) Resena de Academia Burlesca en Buen Retiro ( 1637). Ed. de A. Pérez Gomez en Nueva Revista de Filologia Hispanica, 1955, IX, 280 - 283.

إن الدراسة الرئيسية حول هذا الجانب الشيق جداً فى الحياة الإسبانية فى القرنين السادس والسابع عشر هى الخاصة بخوسية سانشيث.

José Sanchez, Academias Literarias del Siglo de Oro ( Madrid, Gredos, 1961)

أيضاً انظر

W. F. King. " The Academies and Seventeenth Century Spanish Literature", Pub. of the Mod. Lang. Assoc. of Amer. 1960, LXXV, 367 - 376

(٤) رأى لويس فرنانديث غيرا فى ملاحظة أولية يذكر فى

Comedias Escogidas De Moreto Enbiblio Teca De Autores Espanoles, XXXIX, Xiii .

R. L. Kennedy, "Escarraman and Glimpses of the spanish court in 1637 0 1638", Hispanic Review, 1941, IX, 110 - 136.

(٥) Damaso Alonso, Estudios y ensayos gongorinos (Madrid, Gredos, 1955), Pags. 430 -431.

(٦) نقله أيضاً

Antonio Paz y Melia en Sales espanoles ( Madrid, 1890), II, 339 - 361.

(٧) Carta de Cornelio Tacito al Conde Claros sobre las cosas de la corte de " Felipe IV" Reproducido en El Averiguador, Seminario de Artes y Ciencias, Madrid, enero 1868, nums. 1-4 Cf. Num. 3, Pags. 44 - 45.

(٨) أنقل هذا الاستشهاد وما يليه من الوصف الذى نقله

E. Werner, " Caida del Conde Duque de Olivares", Revue Hispanique, 927, LXXI, 98, 99 y 136.

درس الدكتور غريغوريو مارانيون بشكل رائع هذه الفترة التى يعكس جوها فى

El Conde Duque de Olivares ( la pasion de mandar )

الطبعة الثالثة من هذا الكتاب بها قائمة مراجعة موسعة.

كذلك استخدمت المراجع التالية:

Las Cartas de algunos PP. De la Compana de Jesus, Memorial Historico Espanol, Vols. XIII - XVII, los Avisos Historicos de José de Pellicer, reproducidos por A. Valladares en el Seminario Erudito, 1790, Vols. XXXI -XXXII

فى المرجع التالى يتم عرض نظرة عامة لعادات بلاط فيليبى الرابع:

José Deleito y Pinuela, El rey se divierte( Madrid, Espana Calpe, 1955)

(٩) Un soneto anonimo que comienza Soberbio Aman usurpa la corona fue reproducido por el R. del Arco, " La caida del Conde Duque", Boletin de la Real Academia de la Historia, 1910, LVII, 470, nota.

(١٠) ذكر فى

Mem. Hist. Esp. , XVI, x.

(١١) تتم دراسة العناصر التاريخية والأدبية التى امتزجت فى التفسير الشعرى لتاريخ الفترات الأخيرة لملكة غرناطة فى الدراسة الممتازة التالية:

Francisco Lopez Estrada a El Abencerraje y la hermosa Jarifa (Cuatro textos y su estudio)(Madrid, 157.

El moro de Granada, Caps. I y II.

(١٢) Nums. 85 a en la Primavera de Wolf y Hoffmann.

(١٣) Gines Pérez de Hita , Guerras Civiles de Granada, Primera Parte. Ed. de P. Blanchard - Demouge ( Madrid , 1913), Pags. 80, 81 y 95.

(١٤) Introduccion a Pérez de Hita, Pag. lxxi.

(١٥) Cotarelo, Don Francisco de Rojas Zorrilla (Madrid, 1911), Pag. 79.

(١٦) عندما ماتت الملكة تعاون كل من خيرو ينمو كانثير وبدرو روسيتى فى كتابة

Pompa funeral, honras y exequias a ....Da. Isabel de Borban...mandadas publicar por el Conde de Castillo (Madrid, 1645)

(١٧) Cf. H. A. Rennert, " Notes on the Chronology of the Spanish Drama " Modern Language Review, 1906 - 1907, II, 331 - 341, y 1907 - 1908, III, 43 -55.

(١٨) بعد الانتهاء من هذا المقال وجدتُ معلومة هامة جدًا فى الكتاب القيم التالى:

N. D. Shergold y J. E. Varey, Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderon ( 1637 0 1681) , Estudios y Documentos ( Madrid, 1961), Pags. Xix y 358

فى عام ١٩٤٣ قُدمت فى مدريد بمناسبة عيد الجسد مسرحية بعنوان

La Casa del Principe والتى ، كما لاحظ كل من شيرجولد وفارى ، كانت بالضرورة تتعلق بتخصيص قصر وحاشية للأمير بالتسار كارلوس. ومن المحتمل بصورة كبيرة أن فى الرمزية المذكورة قاتلت الملكة فى فريق النور وقاتل الكونت الدوق فى فريق الظلمات .

فى فترة سابقة ، ابدى تيرسو دى مولينا عدم رضائه عن سياسة أوليباريس وعن بعض الملامح فى شخصية الملك فى مسرحية تاريخية. انظر

Kennedy, " La prudencia en la mujer and the amblence that brought it forth ", Pub. of the Mod. Lanng. Assoc. of Amer., 1948, LXIII, 1131 - 1190. .

# القسم الخامس

# النتائج

# المسرحية الموريسكية للوبى دى بيغا

يجب ، قبل كل شىء أن أوضح أن عنوان "المسرحية الموريسكية للوبى دى بيغا" يمثل اقتراحًا . وفى كتب تاريخ الأدب الإسبانى المتداولة لا توجد العبارة التى تعبرعن المادة التى سوف أعالجها. قصص موريسكية نعم ، يوجد القليل ، لكن لا يمكن الخلط بينها وبين غيرها. أما الأشعار الموريسكية فكثيرة جدًا فى المجموعات القصيرة المعروفة ب "الورود" التى تتضمنها الأشعار الشعبية العامة لعام ١٦٠٠ . إن النموذج المشابه لذلك داخل النوع الدرامى بقى مجموعًا داخل نوع مسرحية "المسلمين والمسيحيين" أو مسرحية "المسلمين" وهو الاسم الأكثر شيوعًا فى القرن السابع عشر . ولا أقترح استبدال مصطلح بآخر، لكننى أود الإشارة إلى لون من الاختلاف أو التباين، يبدو لى مهما، داخل مجموعة الأعمال التى تلعب دورالبطولة فيها الشخصية الأدبية للمسلم التى تشكلت فى القصة وفى الشعر الشعبى الموريسكى[١]. ولقد وضعت الخطوط العامة لهذه المعالجة عام ١٩٨٢[٢]، عندما قمتُ بدراسة دورالشعرالشعبى الحدودى والموريسكى كحافز للإبداع الدرامى للوبى دى بيغا ، ووجدت أنه فى هذه المجموعة القصيرة هناك نوعان من الدوافع بينهما علاقة ولكن إلى حد ما متناقضان ، وأن كلا منهما ولد أسلوبًا مختلفًا[٣].

وقبل الدخول فى التعليق على المسرحيات، أعتقد أنه من المفيد العودة إلى الماضى لنرى كيف نشأ نوع جديد من التقديم الأدبى الذى سينطلق متحدا بصورة رئيسية مع المعلومات الخاصة بغرناطة. إن الأدب التأريخى الخاص بالقرن الرابع عشر يبين

بوضوح أن النموذج الفروسى المسيحى من ناحية ، ومن ناحية أخرى نموذج الحياة الذى يستلهمه "الأدب"[٤] عن الوسط الإسلامى ، يسمحان بالمشاركة فى إقامة علاقة قائمة على الاحترام المتبادل بين الذين يتواجهون بالسلاح . وأيضًا يجب أن يؤخذ فى الاعتبار أنه فى إسبانيا المسيحية والإسلامية كانت تتعايش قطاعات من السكان كانت تتبع شرائع مختلفة تبعًا لما كان يقال فى تلك الفترة ، حيث يشمل المصطلح نظام العقائد والعادات والقيم التى كانت تحكم وجود المؤمنين لكل من الأديان الثلاثة التى كانت موجودة فى شبه الجزيرة . ومن ناحية أخرى ، فخلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر كانت إسبانيا المسلمة محصورة فى مملكة بنى نصر فى غرناطة ، والتى كانت تعيش فى حالة من الرخاء ، مع أنها كانت تدفع الجزية لملكة قشتالة . وكان الغرناطيون يستطيعون الافتخار بمدينتهم المتميزة وبحصنهم ـ الحمراء ـ الذى كانوا يشيدونه ببطء والذى سيرتفع كما لو كان نموذجًا فريدًا من القوة والجمال .

وفى نفس الوقت كان يزدهر فى المملكة المسلمة نشاط حرفى وفنى ملحوظ ، وكان يؤدى إلى أن يتبنى المسيحيون أنواعًا من الأزياء أوالعادات الفخمة أو بعض التقنيات الخاصة بألعاب الفروسية التى يتعلمونها من جيرانهم المسلمين . وباستراتيجية الكمين ، والمناوشات ، مع ممارسة لعب السيوف ، تكتسب الحرب والاحتفالات فى الحدود طابعًا سوف يعتبر فيما بعد إسبانيا.

إن الاهتمام الذى كان يوجد فى إسبانيا المسيحية حول معرفة حياة وصراعات العائلات الحاكمة فى غرناطة سوف يظهرفى المقطوعات الوصفية والنصوص التاريخية المختلفة. أما فى الأشعارالشعبية الحدودية ، بلمساتها الحية ، ونهاياتها المقتضبة وانتقالاتهاالمفاجئة سيتم تشكيل مشاعرالتقدير والتنافس والرغبة فى الفوزدى المسيحى الحدودى . ولنتذكر الحوار الرمزى بين الملك القشتالى العاشق لغرناطة، والصوت النسائى الذى يمثل غرناطة فى قصيدة "ابن عمار، ابن عمار"، وتأوهات الملك المسلم فى القصيدة الشعبية حول ضياع الحامة التى تتردد فى شوارع المدينة المطموع فيها[٥]. إن الأبيات الأخيرة من هذه القصيدة الصغيرة يوجد بها إشارة إلى مقتل أبناء سراج،

حيث يجعلون ملكهم مسئولاً عن ذلك، ويعلنون سقوط غرناطة كما لو كانت هذه الأحداث سوف تتم لتنفيذ عدالة يتم التنبؤ بها أو توقعها[٦].

وخلال القرن السادس عشر، نشرت الملازم - بالإضافة إلى الأشعار الشعبية الحدودية - أشعاراً أخرى ذات طابع سردى ، وذات مستوى أقل، والتى تدور حول أحداث تحدى أحد المسلمين ، ومبارزة يُهزَم فيها، وصورة نهائية ترمز للانتصارالمسيحى. وفى بعض الحالات فإن النصر الأخلاقى يأتى بعد النصر بالسلاح، سواء بتحول الخصم إلى المسيحية[٧]، أو أن المنتصر يتحول إلى حام له[٨]. إن الصعوبات التى تتمثل فى تحديد تاريخ تأليف هذه المجموعات تكون كبيرة، ولا نعرف متى ظهرت هذه النماذج التى نعرف أنها نصوص متأخرة .

يجب أن نتوقف عن عملية التصفح السريعة حول الأشعار الشعبية لنتذكر أنه، حوالى عام ١٥٥٠، ظهرت ثلاث روايات للعمل الخيالى القصير والمجهول المؤلف والذى هو فى نفس الوقت أول وأفضل عينة للقصة الموريسكية .

وفى قصة " ابن سراج" يحكى المؤلف حدثا له معنى أخلاقى كبير كما لو كان قد وقع فى القرن السابق ، حيث تتلاقى فيها التصرفات النموذجية لثلاثة شخصيات:القائدالمسيحى روردريغو دى نارباييث، والشخصيتين المسلمتين . من الجانب القشتالى، تتمثل مظاهر حياة الحدود فى ممارسة حرب الكمائن والمناوشات التى تمنح للمجتهد شرفًا ومالاً. يرفع نارباييث هذا المفهوم إلى مستوى أعلى، عندما يعامل شاباً مسلمًا أسيرا معاملة استثنائية : كان البطل المسلم قد بوغت وهو على جواده، غير مبال فى طريقه ليلتقى بمحبوبته ، وقد وجد أمامه خمسة من الخصوم قبل أن يواجه القائد ، الذى يتمكن من هزيمته . وعندما يرى القشتالى الحدودى الأسير قلقًا، يحاول أن يعرف سرذلك ، وما يسمعه يحرك مشاعره ويجعله يتركه ليواصل طريقه، بشرط أن يعود إلى السجن، وهو ما سوف يفى به المسلم، حينما يعود ومعه الحسناء شريفة ، والتى أصبحت زوجة له . ويستضيفهم ناربأيث الذى يساهم فى سعادتهم، حيث يساعدهم فى العودة إلى رضاء الأب والملك [٩].

وعلى الرغم من التشابه ، فإن نموذج الفارس المسيحى والمسلم يبقيان مختلفين فى رواية "ابن سراج" . ومنذ أن يظهر المسلم، فإن صفاته من الشجاعة والظرف والحساسية العميقة تظهر من خلال تفصيلات على درجة كبيرة من الأهمية مثل الصوت والنشيد الذى ألفّه ، ونفس تراجيديته وكذلك الأشياء التقليدية الخاصة بالشكل الموريسكى : الجمال والألوان ونوعية أسلحته وثيابه . وإذا كانت الأحداث تثبت أنه يجيد المبارزة، فإن سيرته الذاتية ، والتى تحتوى على أشياء تنتمى لقصص الرعاة، تكشف عن أمرين هامين ـ المنفى والحب ـ و يعطيان لوجوده سببًا مختلفا عن الاهتمام بالشرف الذى يهم الفارس المسيحى فى المقام الأول. ومن ناحية أخرى، وكما كانت هذه الشخصية هى بقية عائلة تم تصفيتها بسبب الوشاية ، فإنه يمثل نموذجا قادرا على تجسيد أثر سوء الحظ وتبدله. وهكذا، تتشكل من خلاله شخصية جديدة تستوعب سمات مستمدة من أنواع أدبية متعددة .

يجب أن نعود للشعر الشعبى بدون أن ننسى ما استنتجه ستيفن خيلمان Stephen Gilman بروح نقدية حين قال : "إن مسرحية للوبى ما هى إلا شعر شعبى تم توسيعه"(١٠).

ومنذ عام ١٥٧٠، نشر بعض المؤلفين (١١) أشعارًا شعبية من تأليفهم، مكونة من صياغات جديدة وقصائد أصلية حول موضوعات تاريخية وقصصية. ومن بين هذه القصائد يجب أن نبرز قصيدة تعد من الشعر الشعبى المجهول المؤلف الذى يبدأ بالأبيات "أيها الفرسان الغرناطيون/ على الرغم من أنكم مسلمون/ فإنكم شرفاء"، وهو يعالج موضوع الافتراء الذى سوف يكون سببا فى مقتل أبناء سراج(١٢). وهذه القصيدة الصغيرة التى ظهرت فى "القصائد الشعبية"(*) التى تحولت إلى روايات (١٥٨٢) للوكاس رودريغيث تعيد ذكرى جو المؤامرات والأحقاد، والذى – تبعًا لوجهة النظر الشعبية – غرق فيه المجتمع النصرى المزدهر. إن أسطورة غرناطة (١٣) كنقطة يلتقى فيها المجتمع الفروسى بحساسيته الخاصة نحو الجمال ، سواء كان ذلك فى

(*) *El romancero historiado* .

الطبيعة ، أو الشكل المعمارى أو الأشياء التى يصنعها للدفاع نفسه والتمتع بها ، له صورة مقابلة تهدد باختفائه وتتمثل فى النزاعات بين نبلائه والمصير الدرامى لمن يمثلون قيم ذلك المجتمع فى أفضل صوره . إن هذه اللحظة من الازدهار التى سبقت وقوع المأساة ستكون هى نفس اللحظة التى يضع فيها بيريث دى إيتا الأحداث العديدة لرواية "الحروب الأهلية"(١٤).

وقبل أن نعلق على هذه القصة يجب أن نأخذ فى اعتبارنا أنه قد حدث تغيير نوعى هام فى الشعر فى السنوات العشر الأخيرة من القرن السادس عشر، عندما تحول الشعر الشعبى الذى يتحدث عن المسلمين ، كما كان يقال ، إلى وسيلة لنقل مشاعر الشاعر. وهكذا ظهر الشعر الشعبى الموريسكى وفيه يتم التعبير عن العاطفة من خلال الميل إلى التفصيلات وتعدد ألوان منظر محارب مسلم سواء كان موصوفا او مشاراً إليه، ويمثل موضوعا غنائيًا للقصيدة . وسواء تمت معالجة أحداث غرامية ، أو غيرة أو احتقار، فإن المنظر والكلمة سوف تكون لهما أهمية أكثر من الحدث نفسه ، ويشيع كثيراً استخدام الحوار الذاتى والهجاء . وهكذا تم الانتقال من الحديث عن الأعمال البطولية إلى التعبير عن الحركة والإشارة الرشيقة التى يتم التقاطها فى الحال وتنعكس فى رد الفعل الذى يحدث فى الحال لمن يتأملها. وبهذا تم التقدم للأمام نحو اعتبار غرناطة فى عهد بنى نصر كرمز لثقافة مختلفة، ولكنها فريدة وملهمة ، وكان يتم عمل تجريد لجوانبها العديدة المتناقضة (١٥).

وعندما نتحدث اليوم عن القصة الموريسكية، يتم التفكير فى المقام الأول فى "قصة ابن سراج"، لكن قبل القرن العشرين كان الناس يقرأون ويقلدون ويمدحون بصورة أكثر"تاريخ الفريقين أبناء سراج والثغريين أو الحرب الأهلية فى غرناطة"(*) لخينيث بيريث دى هيتا. وهى قصة يكتسب فيها البلاط الفروسى لبنى نصرشخصية بسبب أنه مادة العمل وإطاره البيئى. ويسمح الإطار التاريخى، والذى يشمل أحداثا حتى بدايات القرن السادس عشر، بعرض تقديم جديد خيالى للفترات الأخيرة لمملكة غرناطة وحرب

(*) *Historia de los bandos de Abencerrajes y Zegries o Guerras civiles de Granada* .

الاسترداد ويقدمه كما لو كان أمرا حقيقيًا. يتم من خلال كل ذلك عرض أحداثٍ غرامية، وبطولات فروسية وكذلك أوصاف لحياة البلاط مثل حفلات مصارعة الثيران وألعاب السيوف، ولعبة الأسورة (١٦). وهكذا يتم رسم المجتمع المسلم فى صورة بلاط ينشغل الفرسان والسيدات تمامًا بأعمال الفروسية والمغازلة كما لو كان ذلك يمثل هدفا لوجودهم ، ثم يأتى الخلاف الداخلى بين مسلمى غرناطة ليضع سمة تراجيدية مأساوية فى ذلك الشكل العام المبهر، والذى يأخذ على يد بيريث دى إيتا شكل عداوات بين العائلات وارتداد أفضل عناصر مجتمع السادة من بنى نصر. وتمتزج فى النغمة العاطفية التى يواجه بها المؤلف الموضوع الجماعى لإبداعه ، مشاعرالحنين والفضول والحماس والرعب، وبهذا يتم صياغة هذا الموقف الذى لاحظناه ، والذى يقوم على الافتتان بكل ما هو مختلف . وإذا استعملنا مصطلحًا خاصًا بمراحل تالية، يمكن أن نطلق عليه "الرغبة فيما هو غريب"، ويجب أن نلفت الانتباه إلى أن الهوة التى سوف توضع عليها القنطرة ليست عبارة عن بُعْدٍ فى المكان والزمان ، وإنما البُعْد عن جزءٍ من الماضى التاريخى الذاتى ، الذى لا يتفق مع الشخصية التى يتم تبنيها فى الحاضر(١٧) .

وفيما يتعلق بالنوع الدرامى، وإذا كنا سوف نصدق ما قاله الشاعر ورجل مسرح القرن السادس عشر، أغوستين دى روخاس، فلقد ظهرت المسرحيات والأعمال الهزلية لـ"مسلمين ومسيحيين بثيابهم وأزيائهم" (١٨) فى الفترة السابقة مباشرة على خوان دى لاكويبا وثيربانتس. إن هاتين الجملتين تقدمان لنا طبيعة نوع التمثيلية التى سوف تستمر لفترة طويلة كشعيرة لإحياء ذكرى العملية التاريخية لحرب الاسترداد. ويقدم ثيربانتس معلومة محددة عندما ينبه أنه فى عصر لوبى دى رويدا لم تكن تمثل "مواقف تحدى بين المسلمين والمسيحيين سواء على الأقدام أو فوق صَهْوات الجياد" (١٩) .

إن هذا النموذج السابق على لوبى كان يقدم بالضرورة استعراضا بهيا وله رونق مأخوذ من المبارزات ونهاية محددة سلفًا، وكان يقام فى أغلب أوروبا لإحياء ذكرى مواجهات تاريخية أو خيالية بين المسيحية والإسلام . أما فى إسبانيا فى القرن السادس عشر فإذا كان اللعب لا يتعلق بالحاضر، فإنه كان يرتبط بماضٍ مازال حيًا

فى ذاكرة كبار السن. والأهم من ذلك أن فى هذه المواجهة التاريخية ونهايتها ترتكز، تبعًا للإحساس الشعبى ، الشخصية الجماعية لإسبانيا(٢٠) .

فى عام ١٥٦٨، أعطت ثورة الموريسكيين طابعًا معاصرًا تامًا للصراع ، وسوف تنضم عملية إحياء ذكرى هزيمتهم إلى احتفالات قديس القرية الخاصة ببعض القرى(٢١). ولا نعرف أن التقديم الصامت للفخر والتحدى والمبارزة الماضية والحالية كان يصاحبه نص شعرى .

ومن الضرورى أن التفاعل كان قويًا بين الأشكال الدرامية الأولية البسيطة ( التى يشير إليها كل من روخاس وثيربانتس) واحتفالات الألعاب الفروسية .

ولهذه الغاية تكون ملاحظات خوسيه م. ديث بوركى Jose M. Diez Borque مهمة . فبعد أن يذكرالأصول المحتملة للمسرح سواء فى الطقوس الدينية أو الاحتفالات الشعبية، يلاحظ الناقد أنه حتى عندما كان فى عهد الباروك لكل من المسرح والاحتفال [أنواعه] المستقلة، التى لها مجالها الخاص "حدث العديد من نقاط الالتقاء وأماكن التوافق التى تقودنا إلى الأصول الشعائرية للمسرح وإلى حدوث تداخل فى الحدود بين مجال الاحتفال ومجال المسرح" (٢٢).

وأعتقد أن مسرحيات إحياء ذكرى الاستيلاء على غرناطة كانت على مدى طويل من الزمان نموذجًا لهذا التداخل. فالشاب الصغير لوبى دى بيغا قدم نفسه ككاتب مسرحى بمسرحية "أعمال غارثيلاثو دى لابيغا والمسلم طارفى"(*) (١٥٧٩-١٥٨٣) (٢٣) وهى مسرحية مازالت فى أربعة فصول حيث تظهرالشخصية الرمزية التى تمثل الشهرة (٢٤) لتتكهن وتصف بطولة فارس طفل تقريبًا كما لو كان داودا جديدًا يهزم عدوه، الذى وإن لم يكن عملاقًا فإنه جبار ولديه خبرة فى استعمال الأسلحة. والنقاط الحاسمة فى هذه المسرحية هى :

(*) *Los hechos de Gracilaso de la Vega y el Moro Tarife .*

أ ـ تحدى المسلم ، وفى هذه الحالة يصاحبه إهانة للإيمان الكاثوليكى .

ب ـ صلاة غارثيلاسو .

ج ـ عودته منتصراً وقد وضع رأس عدوه فى طرف حربته ووضع اللافتة التى تحمل "طائر ماريا" على رقبته، وهى التى كان قد جرها طارفى فى ذيل فرسه .

إن هذه المشاهد مأخوذة من أشعار شعبية[٢٥]، ولم ينكر ذلك المؤلف ذلك، حيث أنه ضمن مقاطع ووضع فى أجزاء كثيرة أبياتًا ترن فى آذان الجميع[٢٦] ويعرفون أصلها الشعبى .

مع أن الحوار والأصداء قد يؤديان إلى تذكر قصيدة قد تكون ذات طابع شعبى، فإن ظروف الجيش الذى يعسكر حول مدينة ويحاصرها يوجد أصول له فى تراث من الشعر الملحمى وبنية الاحتفال. وحتى الشكل المعمارى سريع الزوال للمدينة ـ المعسكر( التى تسمى" سانتافى ، والتى أقامها المحاصرون الذين يتحداهم طارفى) يساهم فى أن التقديم الجديد للتاريخ يمكن أن يتم على خشبة مسرح تقليدية كالتى تُستخدم فى الاحتفال الشعبى، حيث إن الحصن الصغير المصنوع من الخشب أوالكارتون، والمقام فى ميدان القرية يمثل عنصراً لا يمكن الاستغناء عنه فى كثير من الاحتفالات. وكان التحدى يتيح للممثلين فرصة أن يمثلوا وهم يركبون الجياد ويبدءون فى القيام بأدوارهم خارج خشبة المسرح[٢٧].

لقد سار لوبى فى الصياغة الجديدة لمسرحية " حصار مدينة سانتافى " (١٥٩٦–١٥٩٨م) ، على منوال هذا النموذج المبكر لمسرحية " المسلمين والمسيحيين " ، حيث نفذ بخبرة أكثر بنية تقوم على موضوعات فروسية. وسيكون العديد من أعمال البطولات الفردية بمثابة الحاشية التى يتم فيها تركيب بطولة غارثيلاسو. ولقد تم كتابة مادة المسرحية فى قالب شعرى أقل مستوى بكثير، من النص الأصلى الذى تم الاقتباس منه وسار على بنيته، وحقق ذلك نجاحاً كبيراً. ويعود عنوان "انتصار تحية مريم"[*]، والذى سميت به الصياغة الثانية المجهولة المؤلف إلى المبارزة

(*) *El triunfo de Ave Maria* .

الأسطورية[٢٨].إن إضافة لوحة نهائية تقدم عرضا للجيوش المسيحية وهى فى طريقها للاستيلاء على قصرالحمراء يزيد من الطابع الإحيائى لهذه المسرحية التى كانت تقدم حتى فى البدايات المتقدمة للقرن العشرين فى عيد الاستيلاء على غرناطة . وعندما كان طارفى يتقدم على حصانه بين المتفرجين ، كان هؤلاء يرددون إجابات الفارس المسيحى على استفزازاته. وقد كان ينشد فى الجلسات الأدبية فى القرن التاسع عشر الأشعار الخاصة تبادل الشتائم بين البطلين ، ويبدو أنها انتقلت من هناك لتستقر فى القرى الصغيرة ، حيث إنه فى العديد من خطب الأعياد وُجدت آثار لهذه المسرحية الخاصة بالقرن السابع عشر .

وفى قائمة الأعمال الدرامية للوبى يوجد العديد من المسرحيات الأخرى الخاصة بمسلمين ومسيحيين، والتى تمثل آثاراً لذلك النص، حيث تم تقديمها تأكيداً للطابع المسيحى والإسبانى لبطل جماعى. ومن تلك المسرحيات يمكن أن نذكر مسرحية "صاحب قلعة مدريد"(*)[٢٩]، ومسرحية "الربانية المنتصرة"(١٦٠٣)(**)إن خوسيه ف. مونتسينوس"وهو خير منْ فهم الطريقة التى يجسد بها الشاعرالشعور الشعبى تأسف على تأكيد تفوق المسيحيين والذى لا يستند على أى مبرارات وتقدمه هذه المسرحية الأخيرة ، وبصورة سطحية المسرحيات الأخرى التى تدور حول الأيام الأخيرة لغرناطة النصرية[٣٠].

ومن وجهة نظرنا الحالية، يمكن أن نبرهن على أن مسرحيات إحياء الذكرى تشتمل فى بنيتها على هيكل تمثيلية طقوسية تعكس الرؤية الجماعية للآخر. والتى حددها اليوم بوضوح الدارسون لعملية التبديل أو التحريف فى التاريخ [٣١].

يخبرنا كريستوبال سواريث دى فيغروا أنه فى القرن السابع عشر كان اسم "مسرحية الجسد" يطلق على المسرحية التى كان يستطيع أى شاعر ماهر فى قرض الشعر أن يؤلفها بالطلب ، ويستخدم فيها حيلا مسرحية وذلك للاحتفال بقديس أو إحياء

(*) *Alcalde de Madrid* .

(**) *La divina vencedora* .

لذكرى أحداث مجيدة[٣٢]. فى تلك الأعمال كانت الأحداث الخاصة بالمسرحية، والتى يمكن أن تكون حبكة خاصة بمسرحيات" العباءة والسيف" تقوم بدورالزينة ولا تمثل الحبكة الرئيسية. وفى كل الأحوال كانت هذه العناصر تقدم تنوعا للبنية التى ربما كانت موجودة فى بعض الاحتفالات الشعبية"للمسلمين والمسيحيين" فى ذلك الحين، والتى تسوداليوم فى تلك الاحتفالات بحرفية أكبر، وفيها يستخدم الحدث دائمًا لوحة مزدوجة للمسلمين والمسيحيين ويقدم انتصارات متبادلة[٣٣].

وبالإضافة إلى غرناطة، كان هناك فى القرن السابع عشرمسرحيات تحكى ذكرى انضمام كل من مدريد، وسيغوبيا، وفالنسيا ، ومالقة ، والميرية لإسبانيا المسيحية .

إن نوع مسرحية " المسلمين والمسيحيين" يدخل فى مراحله الحاسمة جدًا عندما تُعمم البنية الخاصة "بالضياع والاسترداد". وفى نفس الوقت ، ففى حالة وجود أسطورة محلية حول قديس أو منظر معجز، فإن ذلك يضاف إلى موضوع المسرحية. وعلى أية حال، تنتهى المواجهات بمشهد يبين ارتداد أو موت المسلمين. نفس هذا البديل أو محصلة كلا النهايتين تعرضه التمثيليات التقليدية "لمسلمين ومسيحيين"، والتى فى كثير من الأحيان يحمل فيها الممثلون وجوهًا تمثل رءوس الأعداء مقطوعة. ومثلما يحدث فى المسرحية الباروكية يعبّرالاحتفال عن موقفين مقابل الغموض الذى مازال يحدث فى عملية التعرف الجماعى للإسبان على ماضيهم. إن تصفية الآخرهى الوجه الثانى للاندماج أو الاحتواء له، وذلك عندما يقبل الشخصية الجديدة وبالتالى يكون مقبولاً من قِبل الشعب الذى يرى فيه تجسيدًا لمرحلة من تاريخه .

يمكن أن ننهى ذلك بالقول بأن تراث " المسلمين والمسيحيين" يتكون من جزئين أحدهما أسطورى وآخر احتفالى يجريان فى مسارات فولكلورية ودرامية متوازية. وأكثر من ذلك، كما أشرت سابقا، فإن مجموعة الأعمال المسرحية للعصر الذهبى وبالتحديد أعمال لوبى دى بيغا تحتوى، بجانب المسرحيات التى تعالج موضوع ذكريات حرب الاسترداد، على أعمال أخرى كانت تقدم رؤية لشخصية المسلم الإسبانى وعلاقته بالمسيحى بشكل مختلف جداً. وهذه المسرحيات هى التى تعرف بالموريسكية.

وبالإضافة إلى المسرحيات الأربع التى سوف أعالجها، كان هناك فى القائمة الأولى، التى نشرها الشاعر عام ١٦٠٤، فى مجلد بعنوان "الحاج أو الغريب فى وطنه" (*) خمس مسرحيات ، وقد فُقدت فيما بعد أو تم إعادة صياغتها، وعالجت موضوعات مأخوذة من الأشعارالشعبية أو من قصص موريسكية. وثلاثة من هذه العناوين وهى "مسلمون ومن آل علياطار"(**) وسجن موسى"(***) و"موسى الغاصب" (****)تعود لأحداث خيالية مستخرجة من الشعرالشعبى الجديد .

والمسرحيتان الأخريان المذكورتان "ابن الرئيس وناربائث وزغريين" (*****)وابن سراج"،من البديهى ، كانتا تقتبسان موضوعات القصص الموريسكية، ويمكن أن يمثلا الروايات الأولى لـ"العلاج فى المأساة" (******)و"حسد النبلاء"(*******) على التوالى . ويبدو أن لوبى قد عاد فى مناسبتين ليقوم بعملية إعادة صياغة جديدة مثل التى تمثلها" أعمال غارثيلاسو"، و" حصار مدينة سانتافى" ، ويعتبرهذا أمرا قد يكون غريبًا، لأن إعادة الصياغة لم تكن من عادته .

والمسرحية الوحيدة التى تم الاحتفاظ بها من القائمة الأصلية ، ربما فى شكلها الأول، هى مسرحية "ابن رضوان"[٣٤](********). وبين قراء الأشعار الشعبية القديمة من هذا الذى لا يتذكر ذلك البطل المسلم رضوان الذى يطالبه مليكه بأن يوفى بعهد مفترض؟"إن تقدم لى جيان/ بعد أن تغزوها فى ليلة[٣٥]".

(*) *El Peregrino en su Patria .*
(**) *Sarracinosy Aliatares .*
(***) *La Prisión de Musa .*
(****) *Musa furioso .*
(*****) *Abindarraez y Narvaez y Zegries y Abencerrajes .*
(******) *El remedio en la desdicha .*
(*******) *la envidia de la nobleza .*
(********) *El hijo de Resduan .*

ولا يتم الحديث عن منصبه، لكن يبقى واضحاً عظمته وعلو شرفه ، لأنه بدون تردد يجيب بأنه لا يتذكر ذلك لكنه سيوفى بعهده. ويتجنب الشعر الشعبى ذكر تفاصيل الأحداث، حيث يتجاهل الحديث عن فشل هجوم بنى نصر ملوك غرناطة والذى يكون سبب اللوم المجحف ـ إن المسيحيين لم يفقدوا مدينة جيان بعد الاستيلاء عليها عام ١٢٤٥م– ، لكن فى هذه الرواية الباقية على قيد الحياة سوف يجعل المحاولة تحدث فى فترة حكم الملك الصغير، الذى يجب أن يتطهر من وزر ضياع غرناطة. فى هذه القصيدة ، والتى من المحتمل أنها نتجت عن مزج قصائد أخرى سابقة(٢٦)، تُرسم الخطوط العامة للوحة الفروسية للبلاط المسلم ، وذلك عندما يقص علينا أن السيدات كن ينظرن من خلال أبراج الحمراء إلى الموكب الساحر، والذى يتم إدراكه كصورة مليئة بالألوان: الدروع البيضاء والفساتين الخضراء والجبات القرمزية(٣٧).

ولا يمكن أن نصنّف مسرحية "ابن رضوان" على أنها مسرحية "مسلمين ومسيحيين" لأسباب كثيرة من بينها عدم ظهورالمسيحيين على المسرح وإن كانوا موجودين فى خلفية الأحداث. وكما يقرأ فى نهاية توزيع الأدوار: "الجميع مسلمون" (BAE214, p. 279). والذى يُدرك بالفعل هو المستقبل المشئوم لبلاط فى حالة تدهور. حيث إن لدى الغرناطيين عدوًا قويًا يجب مقاومته . ويبدو أن رضوان فقط، الذى يلعب دور الرجل الذى يحوز ثقة الملك على وعى بذلك . أما شخصية العاهل فتتميز بعدم ترابط لأقصى درجة ، سواء كان موعزًا بذلك من التراث الشعبى أو من طريق آخر، ويبدو أن الرسم الشاحب لتلك الشخصية فى القصيدة هو الذى دفع الكاتب المسرحى إلى تحويله إلى الطاغية الصغير الذى يظهر كعبدٍ لنزواته .

ومثلما يحدث فى حالة ابن عمار بطل القصيدة الشعبية المشهورة ، فإن البطل ، الذى يتركز حوله كل اهتمام المسرحية ، هو ولد لأب مسلم وأم مسيحية ، اسمه غُميل ، يبدو بصورة جليلة كاسم نسب وأيضًا كاسم مكان فى غرناطة الخيالية التى رسمها بيريث دى إيتا. لكن هذا البطل لا يتفق مع نموذج المسلم العاطفى الذى تقدمه بالفعل الشخصيات الثانوية. وربما نجد فيه شكلا آخر للفارس المتوحش او ذلك المتوحش الذى

وصل إلى مستوى فارس . إن هذه الشخصية الأدبية كانت قد انتقلت من الاستعراض الشعبى الذى يقوم به المهرجون هناك إلى ميدان المبارزة حيث كان النبلاء الشبان بلحمهم وعظمهم يمارسون ويتبنون فى أحيان كثيرة أثناء لبسهم للأقنعة الشخصيات المشهورة. وقد أبدى لوبى فى إنتاجه المسرحى المبكر أيضًا نوعًا من الإدمان للألوان التقليدية الموجودة فى كتب الفرسان وأوجه السخرية الموجودة بها التى وصلت إلى الشعر الشعبى الموريسكى الجديد، والذى ساهم هو كثيرًا فى نشره .

يقوم الكاتب المسرحى الشاب فى مسرحية "ابن رضوان" بمزج كلا الاتجاهين، وإن كان ينزع منها عنصرالسحر وهو الذى يميز المسرحية الهزلية الفروسية. ويعتبر المزج مبررًا لأن الأنواع الموريسكية لها أصل أو أن بعض أصولها يعود إلى القصائد الفروسية وكتب الفروسية ، وسوف تحل الأنواع الموريسكية محل الأنواع الفروسية من حيث إعجاب الجمهور .

ويتحرك لوبى ، كالعادة ، بما يتوافق مع تطور الذوق الجماعى ، وإن كان لا يخضع له كثيرًا كما يمكن أن يبدو. والجزء الثانى يدل على هذا الاستقلال أو على هذه القدرة البسيطة على التقاط موقف فريد من خلال لمسة خفيفة. فى هذا الجزء التالى يسهب رضوان أمام الأب الحقيقى فى وصف خصال الشاب الذى يعتبره ابنًا له :

لكى يكون النبيل المسيحى يافعا ،

فيجب أن يكون به شىء من المسلم ،

ويكون المسلم كنزا،

إذا تحلى ببعض من صفات المسيحى .

وهذا المدح للتهجين يبدو على الأقل متناقضًا وغير مقبول إذا فكرنا أنه قد كتب فى الفترة السابقة على طرد الموريسكيين عندما كانت مبادئ عملية نقاء الدم تطبق بصورة كبرى، وخصوصا من قبل كاتب لا يستطيع أحد أن يصفه بأنه متمرد. وكما حدث مع أماديس، ابن إسبلانديان، وأبطال آخرين ينتمون إلى عالم كتب الفروسية،

ينتمي غميل لأسرة ملكية، ولكنه ولد من خلال علاقة غير شرعية. ويتربى فى أحضان الطبيعة ويتعلم استئناس الوحوش بيديه وأيضًا صيدها بالرمح. ويقول عنه مؤدبه إنه "ابن غير شرعي ولا يخضع لأى قانون". وفى خلاعته والتى تجعل من الصعب عملية اندماجه فى المجتمع الملكى تنبض قوة حيوية لا يمكن السيطرة عليها، وتبرز الصورة الإيجابية فى مقابل صورة الأب التى تتصف بالاستبداد المتدهور والمزيف لأبيه الحقيقى . وفى النهاية يموت الأب على يدى ابنه الذى لا يعرفه، وهو ما يحملنا من جديد إلى عالم " قصص الفروسية ".

ولنتذكر أنه فى رواية " الأماديس " الخاصة بالعصورالوسطى قتل إيسبلانديان والده، وهو مشهد خففته الرواية التى صدرت فى عصرالنهضة لغارثى رودريغيث دى مونتالبو، حيث حوّل عملية القتل إلى هزيمة الأب وتفوق الابن عليه فى الشهرة[٢٨].

إن قصص الفروسية تجعل عملية تحول رجل الطبيعة المتوحش إلى فارس تتم فى الحال، وتتجنب أن تُظهر الجانب الفظ فى البطل أو أن تعبّرعن ذلك بلغة ساخرة. وهذا يحدث بالفعل فى عملية لعب المهرجين ، كذلك فى فصل فروسى منفصل ، مثلما فى فصل" كاميلوتى" أحد أجزاء رواية "البريماليون"(*)، الذى اقتبسه خيل بيثنتى-Gil Vicente فى مسرحيته التراجيدية "دون دواردوس". [٣٩](**)

إن غرناطة فى عهد بنى نصرالتى تقدمها مسرحية "ابن رضوان" تمثل مكانًا للطف والمجاملة ، لكن فى نفس الوقت هى المسرح الذى اختاره لوبى ليقدم مكانا لا يخضع الحاكم فيه لأى قانون. ويمكن أن نشير لنفس الملاحظة فيما يتعلق بالمسرحيتين الأخريين الموريسكيتين اللتين يجب أن نعلق عليهما. ويستحق العناء أن نشير إلى هذا الاتجاه، فمن الواضح أن مسرح العصرالذهبى يبدى احترامًا كبيرًا لشخصية الملك على الرغم من نموذج مسرحية "نجمة أشبيليه"(***)التى تمثل حالة استثنائية. ومن

(*) *Prima león* .
(**) *Don Duardos* .
(***) *La Estrella de Sevilla* .

البديهى أن الكاتب المسرحى كان يتعامل بحرية فى حالة أن يكون الملك كافرًا، وخاصة إذا كان فى النهاية يصل به إلى الخلاص مثلما فى هذه الحالة .

تعتبر مسرحية "ابن رضوان" واحدة من المسرحيات التى لا يمكن تقييمها بدون محاولة إعادة إنشاء النص الاستعراضى أو النص الخاص بخشبة المسرح(٤٠). ومن البديهى أن الإدراك الذى يتم من خلال المشاهدة كان بالضرورة يركز على التناقضات التى تبدو جلية فى جو من الاحتفالات بين الرجل الريفى القوى ، الذى يلبس أحذية الفلاحين، ومسلمى البلاط .

"إلى رجل تلال الجليد/ إلى الفارس الراعى/ الذى يسكن فى جبال الحامة ". كان يعيب هذا الرجل الريفى عدم رقته ، وهو شىء يفتخر به ، وبسرعة يأسر سيدات البلاط اللاتى يرينْه عندما يدفعه الغضب إلى أن ينتصر فى دقائق معدودات على الشبان الذين سخروا منه .

تتلاشى كل أنواع الفكاهة فى الفصل الثالث، حين يقارن القروى بالأسد فى العديد من المرات . يتآمر أعداؤه ويتذكرون مقتل أبناء سراج "التى لم تنته غرناطة اليوم من البكاء على مأساتهم، حتى غسلت دماؤهم هضابها". وتشير الأبيات المذكورة إلى نفس النهرين المذكورين فى قصيدة" بلادية" "Baladilla "التى كتبها فيدريكو غارثيا لوركا - أحدهما من الدموع والآخر من الدماء - حيث ينبض فيها بشكل صامت أثرأسطورى ويستند على مظاهر المنظر الطبيعى. تتغير نغمة نزوات الملك. الآن يخطط لاغتيال زوجته، التى بدورها تحب غميل وتدفعه إلى قتل الملك وتجعله يعتقد أن الملك قد اتخذ قرارا بقتله. وعندما يوجه الفارس المتوحش الضربة القاضية، ويعلم أن الضحية هو أبوه، يحوله الألم إلى إنسان ويبدى احترامًا شديدًا لأبيه المحتضر الذى يعفو عن ابنه ويأمر بأن يعترف به كوريث له. وبعد أن ينتصر البطل بسهوله على رجال البلاط ويتحكم فى غضبه بصعوبة عندما يُدفع لارتكاب الجريمة ، يُسمع أصداء أعمال شغب فى قصر الحمراء ويضع نهاية لذلك غضب أسد كان قد أُخرج من قفصه. وبعد أن تتم المهمة يأتى الوحش ليجلس بوداعة عند قدمى البطل ، الذى يشعر فى هذه اللحظة

بالنوم يجتاحه(٤١). وعندما يستيقظ يتخذ قرارات تبين أن الرجل الذى تربى فى الطبيعة البكر قد دخل إلى عالم الحكمة والفطنة ،كما سيحدث فيما بعد عندما يقدم تجسيداً أكثر تعقيداً ومرونة فى مسرحية "الحياة حلم"(*) لكالديرون دى لاباركا(٤٢).

ويرى مينيديث بلايو أن المشاهد الأخير فى مسرحية لوبى غير مبررة ، ولكن إذا تخيلناها كمسرحية هزلية يمكننا أن نقبل الصورة الرمزية للفارس وهو يأخذ قسطًا من الراحة فى حماية الأسد. وعلى كل حال فهو نفس الأسد الذى جاء فى التراث، الذى لم يكن يقلق نوم الشخصية التاريخية " السيد" فى تلك القصيدة الخاصة بالعصور الوسطى، وهو يشبه الأشبال الذين لا يتركون قفصهم ليهاجموا " دون كيخوتى" (٤٣).

لقد توسعت فى الحديث عن هذه المسرحية لأنها تعرض مثالا للمسرحية الفروسية الموريسكية بدون أن يكون لها علاقة بموضوعات "المسلمين والمسيحيين" ولا يحدث هذا مع المسرحيات التى سوف أعلق عليها باختصار والتى لا تخلو من مواجهات ويظهر فيها موضوع التحدى، وإن كان يلعب دوراً ثانويًا وأحيانًا تهكميًا. ويبرز من بينها مسرحية "العلاج فى المأساة"(٤٤)(**)، وهى مسرحية رائعة وتوجد منها طبعات متاحة مصحوبة بدراسات (٤٥).

لقد كان لوبى يعرف كيف ينقل إلى المجال المسرحى حدثا قصصيا كبيرا، كما أثبتت ذلك أعماله التى تتضمن تأثيرات إيطالية، بدءا من مسرحية "العقاب بدون قصاص"(٤٦)(***)، وانتهاء بالمسرحية الكوميدية جداً "سحر فينيسا"(٤٧)(****)

إن هذه المهارة تلاحظ أيضًا فى مسرحية "العلاج فى المأساة" "El Remedio en la desdicha " التى تنقل أحداث القصة القصيرة"ابن سراج". ولا يتبنى النص المسرحى النظام الموجود فى القصة ، وإنما يضيف إلى الحدث جزءا من التجربة المذكورة فى

(*) *La vida es sueno .*
(**) *El Remedio en la desdicha .*
(***) *Castigo sin venganza .*
(****) *Anzuelo de Fenisa .*

مناجاة ابن الرئيس. وتتمثل نقطة الانطلاق فى اللحظة التى يعى فيها الشخصان المسلمان تجربة الحب الخاصة بهما، وذلك عندما تتعكر معيشتهما الطفولية الهادئة[٤٨]. يحدث المشهد الأول فى إحدى حدائق كارتاما المسلمة والتى تعتبر "مكانًا طيبًا" والذى يستخدم فى أحيان كثيرة إطارًا للصورة الموريسكية ، ويتم تقديمه فى القصة القصيرة من خلال سرد لقصة الحياة الذاتية. يسير الشابان منفصلين، وكل منهما غارق فى مشاعره حتى تلتقى خطواتهما وأصوات أسفهما. كذلك يحدث على خشبة المسرح الاكتشاف المؤلم والمحرر فى آن واحد الخاص وبأن ابن الرئيس ينتمى إلى عائلة ابن سراج التى تم قتل بعض أفرادها، وهو بذلك يكون له الحق فى أن يحب الفتاة التى منذ دقيقة يعتقد أنها أخته. ومن جديد تنعكس المأساة من خلال رؤية الماضى ، عندما يقص المسلم حكايته لرودريغيث دى نارباييث . ويفيد استحضارالأسطورة ، مثلما يحدث فى القصة ، فى الحديث عن سوء حظ بنى سراج . إن كرم القشتالى الحدودى هو الذى سيحمل معه "علاج" تلك المأساة ، وهو مصطلح يبدو اليوم ركيكًا لكن فى القرن السادس عشر كان يمثل جزءا من عنوان عمل لبترارك، وكان يستعمل فى الموضوعات التى يعبر فيها عن آلام الحب[٤٩] .

يطلق سراحه لمدة ثلاثة أيام ليتزوج شريفة، ويجب على الشاب المسلم أن يعود إلى السجن .

يصاحب عقد الزواج تناول مشروبات ومأكولات وموسيقى وغناء، يحكى أمام البطل تاريخه الخاص ، حيث يتم اختصاره فى أبيات شعرية ، وهو أسلوب معروف يحبه لوبى كثيرًا ويمارسه بمهارة فريدة .

فى هذه الحالة فإن كل قصيدة رباعية من الشعر الشعبى يتبعها فقرة فى شكل أغنية، يعبر فيها العاشقان عن لهفة متناقضة : السعادة لدى الزوجة والحزن لدى ابن الرئيس[٥٠]. ومن جديد يجب أن يأخذ ابن الرئيس فى اعتباره آهاته التى لا يتحكم فيها كما يجب ، وتعكر صفو شريفة وتغضبها. بعد ذلك وللمرة الثانية يكشف – أثناء السرد لقصته الذاتية – عن وضعه الجديد كأسير . وفى هذا السرد تتراجع نغمة

الرعاة لتحل محلها نغمة شعر شعبى فروسى ينتهى بأبيات تحمل صدى شعر غونغورا الذى يبدا هكذا: "سأعطيه الجسد/ الذى تملك أنت روحه".(٥١).العلاج الثانى يأتى الآن من قبل شريفة ، عندما تعلن أنها سوف تشارك زوجها حياة الأسر. إن النهاية تعرض نشر ألوان من الود التى تقوّى الرابطة الموجودة بين الخصمين النبيلين، بدون أن يترك أى منهما دينه. إن الموقف الذى يُعلن عنه يختلف تمامًا عن الذى ترمز إليه رأس المسلم وهى محمولة على سن حربة المسيحى .

ومع ذلك تجد الحياة الجندية مكانًا لها فى هذه المسرحية التى نعلق عليها. يبتعد رودريغو دى نارباييث فى المسرحية أكثر من القصة عن النموذج المهذب ، حيث يبدو فظًا وذلك لإبراز التناقض مع الشخصية الرقيقة لابن الرئيس .

إن العقدة الثانوية تعتمد على حدث طريف، مثالى تقريبًا، وهو الخاص بتخلى فارس عن نزواته الغرامية عندما يعلم أن زوج تلك المرأة التى يرغب فيها قد مدح أخلاقه . إن هذا الموضوع والذى يبدو غير مناسب عندما يظهر فى إحدى طبعات رواية " ابن سراج" (٥٢) يتغير بمهارة فى المسرحية، ويأخذ شكلا يتفق مع الحياة الحدودية ، حيث يعجب قائد القلعة القشتالى بامرأة مسلمة تعيش فى أرض مملكة غرناطة. والذى يدفعه على التخلى عن حبه أن الزوج قد قدم له معروفًا، وذلك عندما منحه الحرية ويضايقه أخلاقيا أن يهين من له معروف عنده . أما موضوع تحدى المسلم فيحدث مرتين بشكل ساخر. فى إحدى الحالات عبارة عن فكاهة من الجندى الذى يقوم بدور المهرج ، حيث يتقدم فى ثياب إسلامية إلى القائد ويطلب منه التحدى التقليدى. فيما بعد ، يقوم الزوج الغيور بالتحدى ويستخدم أشكالاً من شعر الملازم .

إن الحبكة الثانوية تعكس الثقافة المزدوجة للأراضى الحدودية ، وذلك باستخدام لغتين، وإمكانية الانتقالات الطويلة تقريبًا للمعسكر المعادى(٥٣). إن حل الحبكة الفرعية يجمع - ليس من خلال الزواج - بين القائد القشتالى، والمسلمة التعيسة، والتى تترك بمحض إرادتها (زوجها) الذى كان يعاملها معاملة سيئة لتذهب إلى الأرض المسيحية وتطلب التعميد.

ولا يبدو أن الغموض الأخلاقي كان يشغل الكاتب المسرحي، والذي رسم بخطوط عامة "ألارا" كامرأة جذابة ، قادرة على رفض الانصياع لأوامر رجل قوى ، حتى تتعرف عليه وتشاركه الرغبة التي يشعر بها نحوها "حيث تمتلئ روحها بحب القائد، كما يقول الشاهد على عملية التحول .

في الإطار البيئي للحدود، يمكن أن تحدث حالة حب بين مسيحي من الوجهاء ، ومسلمة تنتمي للطبقة المتواضعة ، والتي تكاد تكون موريسكية. وعند نسج قصة، تتطلب نهاية مأساوية أو تدهورًا في مستوى المرأة ، أخذ المؤلف خيوطًا من التراث الأدبي[٥٤]، لكنه أيضا أعطى للشخصية سمة إنسانية لا توجد دائمًا في نساء مسرحياته. إن الشاعر لا يرفض في هذه المسرحية اقتراب الشخصية المسلمة من الشخصية الموريسكية حيث يصف أحد الجنود شريفة بأنها " موريسكية حسناء ملثمة " .

ونبتعد عن الحدود لنعود إلى بلاط غرناطة النصرية من خلال مسرحيتين يتم فيهما صياغة الشعر الشعبي الموريسكي الجديد. يحدث في مسرحية "النبيل ابن سراج"[*][٥٥] (سيركا ١٦٠٥) تداخل في أدوار ثلاث شخصيات ، وهو أمر اعتدنا عليه ، حيث يكون الذى يحمى العاشقين في هذه الحالة مسلمًا، وهما مسيحيان . يجسد ابن سراج ، البطل ، الشخصية التي ظهرت في كتاب بيريث دى إيتا والخاصة بالمسلم الذي له روح مسيحية. هكذا يصفه هو نفسه . لكن قبل ذلك جعل القشتالي يعرف أن المسلم قد أنقذ حياتهما معرضًا حياته للخطرلأنه "يوجد نبلاء على غير دينك". يتم تقديم الملك المسلم في صورة طاغية مستعد لتحطيم كل القواعد لأنه مفتون بمسيحية. ويشدو بشعر حماسي ، يمثل سابقة لتلك الأشعار الشرقية التي سوف تنشرها الحركة الرومانسية ، ويستخدم ذكر الأماكن المتعة التي لها أسماء رنانة، كوسيلة للإغراء . ويستخدم الكاتب المسرحي بصورة حماسية الموضوع المأساوى الخاص بإعدام برىء بجوار نافورة الأسود الموجودة في قصر الحمراء . في مثل هذه الحالة ، يحكي تفاصيل الحدث شخص من بني سراج ، ويلعب دور الجاني وليس دورالضحية كما يرد دائمًا

(*) *El hidalgo Bencerraje* .

فى التراث لكن حكايته الحزينة يكون لها تأثير فكاهى حيث إن المتفرج يكون على علم بأن ذلك الحكم بالإعدام لم يتم تنفيذه .

إن تقديم الملك المسلم فى هذه المسرحية كشخصية هزلية قد يكون منسجمًا مع الطابع الكوميدى للأجزاء المذكورة ومع مشاهد الحبكة والتى فيها تظهر الفتاة القشتالية متنكرة فى صورة خادم بصحبة حبيبها[٥٦]. فيما بعد، وبالتعاون مع المهرج ، وهو مسلم شاب، تتمكن السيدة من التسويف والتهرب من تطلعات ملك غرناطة. إن السخرية تشمل جميع الشخصيات بما فى ذلك صاحب القائد الذى يأسر ويحاول أن يغوى سيدة نبيلة مسلمة، وهى زوجة ابن سراج بطل القصة . هذا الحدث يسمح بإظهار غضب المسلم ، لكن حل كل هذه الصراعات يتحقق بفضل الصداقة التى تربط بين الفارسين اللذين يؤمنان بدينين مختلفين ، واللذان - على مدى أحداث حبكة ممتعة - يسرفان فى القيام بألوان من المداعبات ومظاهر الشجاعة حيث يظهر المسيحى فى ثياب إسلامية والمسلم فى ثياب مسيحية .

وباختصار، يعرض لوبى فى هذه المسرحية نموذجا مرحًا لمسرحية موريسكية، تتفق مع التقديم الفروسى للحياة الحدودية ، لكنها تتغاضى عن ديناميكية المواجهة .

"سجن أبناء سراج"(*) و "حسد النبلاء"(**) هو عنوان آخر مسرحية موريسكية للوبى، والتى يفترض أنها مكتوبة فى الفترة ما بين ١٦١٢ ـ ١٦١٥م[٥٧]. ومن جديد يجب أن أقول إنه لتقييم هذه المسرحية الرائعة، التى تحتوى على حدث معقد، يجب أن نتخيل طريقة تمثيلها، فقد كانت ، مثل صندوق الدنيا، تعرض مجموعة من موضوعات الشعر الشعبى الذى له شكل درامى وتتخلله أجزاء غنائية بطيئة . إن وقت الحدث ليس صحيحًا حيث يجعل كلا من الملك فيرناندو القديس والملك الصغير يعيشان فى عصر واحد، وذلك بلا شك ليتسع لرضوان ، قائد الحمراء، والذى نعرفه ، ويتم كذلك تطوير

(*) *Prisión de Abencerrajes* .

(**) *La Envidia de la nobleza* .

الحوار الذى يبدؤه الملك المسلم بأبيات القصيدة الشعبية التى تعالج محاولة استرداد مدينة جيان . إن هذا التقديم الدرامى يتم استخدامه فى مشهد متحرك للبلاط ، حيث يتم تقديم أشعارٍ رومانثية حدودية أخرى من خلال إشارات وتلميحات ونشيد أسير مسيحى يثير غضب الملك المسلم لأنه يحكى بالتفصيل أحداث الانتصارات المسيحية .

والعنصرالذى يربط الحبكة يتمثل فى قصة حب تعترضها عقبات ، ومن خلال ذلك يتم تركيز الأضواء على المحبين اللذين يتم تقديمهما فى قصة "ابن سراج" حيث تتطابق فيها أسماء الأماكن المذكورة فى المشاهد الأولى واسم البطلة . كذلك يوجد تشابه فى تطور أحداث قصة الحب. أما العقبة التى تعترض ذلك الحب فليس لها أى علاقة مع قصة ابن الرئيس ، وإنما تأخذ شكل موضوع تقليدى مشهور فى الشعر الشعبى الموريسكى الجديد والذى استفاد أيضًا منه لوبى الشاعر لكى يعبر عن عواطفه الخاصة ؛ فشريفة التى يطمع فيها ملك غرناطة ، تتصرف كما حدث فى الحياة الحقيقية مع إيلينا اوسوريو حيث تستجيب لضغط الأسرة لا يضم الملك شريفة إلى حريمه ، أما تطليق زوجته الأولى فلا يكلفه أى مجهود، يعيدها فى مكانها بنفس السهولة فيما بعد .

فى القصة ، يمثل الشخصية المسيحية الرئيسية قائد جماعة سنتياغو، وهو جندى حدودى يلبس على الطريقة الإسلامية عندما تقتضى الأمور ذلك. ويفتخر أيضا بأنه يجيد اللغة العربية والألعاب الفروسية الأندلسية ، وذلك حتى يستطيع أن يدخل بين الغرناطيين ويدافع عن قصة حب الملكة المسلمة وحبيبها ابن سراج ، وهو حدث مقتبس من موضوعات الشعرالشعبى الموريسكى الجديد(٥٨) . الصفة الاجتماعية للبطل المسلم تتغير تماما، حيث لا يرتد ويحمل اسمًا مسيحيًا فقط ، بل يكتسب نسبًا جديدًا وذلك عندما يكتشف أنه ابن أسير مسيحى من أسرة نبيلة .

إن مكان الأحداث يتنقل من جانب لآخر حول الحدود، ولكن يسود المكان الغرناطى، والذى تعود شهرته وخصائصه للأذهان فى الخطابات الشهيرة من خلال أسماء الأماكن الموحية والرنانة أو الأنساب المجيدة .

نرى مشاهد ذات مظهر بلاطى تتناوب مع المشاهد التى بها جلبة كبيرة. فى الفصل الأول يتم التعبير عن الرحيل الحزين لشريفة نحو غرناطة وتأوهات ثيليندو تملأ النغمة الغنائية .

فى المشهد الثانى، تصل الجودة الشعرية إلى ذروتها مع ما يمكن أن نسميه "الحوار العاطفى"[٥٩]. حيث يعبر كل من الملكة من شرفتها فى الحمراء والشاب فى الحديقة عن عواطف الانتظار وآلام الفراق .

ويتم تقديم غناء بصوت نسائى مصحوبًا بالموسيقى، وتصف كلماته التى تستخدم ضمير الغائب التجربة الشخصية الخاصة . وفى النهاية ، تحل المشاهد التى تمثل سعادة اللقاء والوعد باجتياز العقبات محل المشاهد الحزينة . إن هذا المشهد يحمل فى طياته أحداثًا متناقضةً من خلال تدخلات المسلم الشاب بلغته القشتالية الركيكة[٦٠]، وهو مهرج ممتاز من بين أولئك الذين يتعاطفون مع المحب بدون أن يفقدوا وجهة نظرهم الذكية والساخرة .

فى الفصل الثالث ، تلعب شخصية المهرج دورًا هامًا عندما يتم تقديم موضوع الوشاية ومقتل أبناء سراج ، وقد تم تقديم هذا الموضوع فى السابق عندما ردد المشاركون المقولة المشهورة التى تقول بأن العصا الخاصة بألعاب الفروسية قد تتحول إلى حراب ، مثلما يحدث فى القصائد الشعبية الشهيرة . ومثلما حدث فى مسرحيات أخرى يلجأ لوبى إلى القصيدة الشهيرة "الفرسان الغرناطيون". ويتم استخدام هذه القصيدة بشكل مزدوج : تذكر الرواية بعض الأبيات كما هى دون تغيير ، وتغيِّر أبياتا أخرى ، وإن كانت الحكاية تنضبط وتتوافق مع حبكة العمل بصورة طبيعية . وفى مشهد تالٍ ، يتحدث الخادم المسلم وهو فى حالة كآبة عن الوضع الحالى مع القائد عن الوضع الحالى ، وخطابه لايزيد عن شكلٍ هزلى للقصيدة الشعبية المعروفة، وهو ما قد يعطى للممثل الكوميدى فرصة لكى يلقى - ببراعة فنية فائقة - خطاب افتخار. ذلك الممثل القادرعلى أن يستخدم بصورة مؤثرة رطانة المسلم الشاب الموجود فى المسرحية .

وفى النهاية يتم تنفيذ عملية قتل الأربع والعشرين بريئا فى مكان على خشبة المسرح خارج إطار رؤية المشاهد، ولكن داخل دائرة سماعه.

أما القائد الموجود على خشبة المسرح وهو يتفاوض مع الملك المسلم ، فيياس عندما يسمع فجأة "أصوات/ المأساة المفزعة" الخاصة بقتل الأبرياء، وهو ما يجعلنا نفكر أن ذلك أيضًا قد يصل إلى أسماع المتفرجين(٦١).

إن كاتب المسرحية يوفى بما تتطلبه الأسطورة ، حيث ينجح بلا شك فى أن تسيل الدموع من عيـــون مشاهديه ، أما بالنسبة لأبطاله فإنه يجعـــل لهم نهاية سعيدة ومفتعلة. هذه النهاية تحدث فى البلاط القشتالى عندما يتم زواج المحبين وتحول كذلك المهرج إلى المسيحية . إن تغيير بدلة البطل ، حيث يدخل وقد لبس كفارس مسيحى ، يرمز إلى عملية اعتناق المسيحية(٦٢) وذلك كما يحدث فى مسرحيات القديسين ، وهو ما يعنى فى هذه الحالة ، تغييرا لشخصيته .

ينهى لوبى بمسرحية "حسد النبلاء"(*) مجموعة مسرحياته الموريسكية، حيث يترك لنا مجموعة موضوعات استخدم فيها أساليب خاصة بالشعر الشعبى ، بما فى ذلك الموضوعات التى عبر فيها عن مشاعره وأحقاده الخاصة . ويتمكن لوبى من ازالة الطابع الأسطورى من المادة التى يعالجها. إن شخصية ثيليندو- الفارو، وهى الشخصية الوحيدة التى تقدم الحب فى شكله الحقيقى، يوجد بينه وبين بطل القصة الموريسكية الأولى تشابهٌ أقل من الذى بينه وبين السيد فيرناندو بطل "لا دوروتيا"(**)

ويبدو أبناء سراج أهلا للسخرية عندما يسلمون أنفسهم للطاغية باستسلام تام مع أنهم واثقون فى براءتهم ، وحتى القائد المسيحى يبدو أنه قد تأثر بالعشوائية والتخبط اللذين يسيطران على الجو. وبلا شك فإن المؤلف يسخر مثلما يفعل فى" قصص إلى ماريكا ليونارد"(***)، حيث يتهكم من القوالب التى ساهم هو بنفسه فى صياغتها.

ولكن فى نفس الوقت ، يعود لوبى ليعبر فى هذه المسرحية الموريسكية عن مواقف قبول الآخر فى مقابل المواقف التى تتبنى تصفيته وهو الأمر الذى يسود فى" مسرحيات المسلمين والمسيحيين". وإذا أخذنا فى اعتبارنا كلا الشكلين فإننا نراهما منعكسين،

(*) *La Dorotea .*
(**) *Novelas a Marica Leonard .*
(***) *Los hechos de Garcilaso de la Vega y el Moro Tarfe .*

كما أشرنا، فى الجدلية التى قدمها المؤرخ إيلوى بينيتو روانو: Eloy Benito Ruano معايشة مقابل الحياد، وتفاهم مقابل التفوق أو السيطرة ، وتسامح مقابل الحرمان الكنسى، وارتداد مقابل قتال ، واحتواء مقابل تصفية(٦٣).

وحاليًا، يتم التمييز داخل الشكل العام للمسرح الإسبانى ، بين العديد من النماذج التى تختص فيها الموضوعات بنوع معين وملامح هيكلية وأسلوبية محددة. وهذا هو حال المسرحية الريفية والخاصة بتراجم القديسين أو الخاصة بأصحاب الحظوة وعادات أهل المدن وأيضا الخاصة بالقصر(٦٤) وكذلك الخاصة " بالمسلمين والمسيحيين "، والتى يمكن أن تدخل فى الإطار الواسع الخاص " بمسرحيات الأحداث الشهيرة "التى يعرفها خوان اوليثا Juan Oleza حيث يعتبر مسرحية" أعمال غارثيلاثو والمسلم طارفى"(*) (٦٥) التى علقنا عليها نموذجا هاما لها. وفيما يتعلق بقضية التعرف على الشكل الخاص بالمسرحية الموريسكية لا أدرى هل وضحت بما فيه الكفاية أن لوبى كان يسمح لنفسه فيها بهامش كبير من الحرية . إننى أتخيل أنه ألفّها وقد ارتسمت على وجهه ابتسامة إعجاب وسخرية . لقد كان يعرف أن الإطار الذى يضع فيه شخصياته مخترع بصورة كبيرة (٦٦)، لكنه أيضا حقيقى حيث إنه يقوى ويعبر بدون قيود عن مشاعر تعطى للحياة معنى .

وعندما قدم لوبى على خشبة المسرح شكلا أدبيًا ، كان قد ارتبط بالرغبة فى إنقاذ الجزء المناسب من تراث الماضى الإسلامى ، فانه قد عبر عن رغبة فى التصالح لم يكتب لها النجاح ولكنها أيضا لم تذهب هباء . فى المجال الدرامى ألف لوبى ومنْ حذا حذوه مسرحيات ذات موضوعات مختلفة حول العديد من الأحداث عن الماضى الخاص بالعصورالوسطى ووضع ذلك فى محيط بيئى موريسكى . إن الدراما والميلودراما فى الفترات التالية سوف تمزج من جديد بين مشاعر القبول والرفض للثقافات الأخرى . إن اللذة التى تُحدثها عملية التقديم الأدبى الجديد لشكل حياة ماضية تميزت بما هو جميل وتُعدّ تعبيرًا رمزيًا عن الماضى الذاتى ، وتمثل - من وجهة نظرى - فى المسرحيات الموريسكية التى كتبها لوبى دى بيغا خاصية لا يمكن أن تتكرر.

(*) *Los hechos de Garcilaso de la Vega yel Moro Tarfe .*

# الهوامش

(١) يعالج هذا الموضوع بصورة جيدة في المراجع التالية:

Thomas E. Case, Lope and Islam : Personages in his comedias ( Newark, Del., Juan de la Cuesta Hispanic Monographs, 1993).

لقد عرفت هذا الكتاب، الذى يسد فراغا فى تاريخ مسرح العهد الذهبى، بعد أن ألقيت فى مارس عام ١٩٩٤م محاضرة الانضمام للأكاديمية الأمريكية للغة الأسبانية، والتى انقلها هنا .

(٢) المقال التالى يوجد ضمن هذا الكتاب:

"Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega"

(٣) تسمية " مسرحية موريسكية " تستخدم كعنوان فرعى فى

Lope de Vega, El Remedio en la desdicha, ed. de Francisco Lopez Estrada y M. T. Lopez Garcia - Berdoy (Barcelona, PPU, 1991)

(٤) كان الجانب العلمانى فى تكوين الفارس سببًا فى إنتاج أدبى هام ، ويهدف إلى تلقين معارف ونظام عقلى ومواقف تنسجم مع نظام أخلاقى، انظر

Gustave F. Von Grunebaum, Medieval Islam. A Study in Cultural Christian (1946), 2 a ed. ( Chicago, Chicago University Press, 1953), pp. 221 - 257.

لقد انتشر النثر الأدبى وعرف فى أسبانيا المسلمة ويمكن أن يذكر كمثال لذلك كتاب ابن عبد ربه والذى كان من أوائل مؤلفى الموشحات، وإن كانت هذه القصائد لم يتم الاحتفاظ بها. انظر

"La Literatura" por Teresa Garulo, en M.a Jesus Viguera Molins, ed. , Los reinos de Taifas. Al-Andalus en el siglo XI {vol. VIII- I de la Historia de Espana dirigida inicialmente por don Ramon Menendez Pidal } ( Madrid Espasa - Calpe, 1994),pp. 589 0 647 (cf. P. 594)

(٥) أبيات أخرى تقدم وصفا دقيقا لمشاهد مثل: انسحاب السكان المسلمين من الوراء " الوراء، أيتها المدينة الطيبة المحاصرة" ، وكذلك وصف متعدد الألوان للجيوش المستعدة للهجوم أو الاحتفال - " من الجيد أن تتذكر يا رضوان" ومواجهة مفاجئة بين أعداء كان قد جلسوا فى صورة ودية للعب الشطرنج على قرية حدودية - " كان الملك المسلم يلعب" ، ووصف لفتاة مسلمة فجأها مسيحى بمكر وخبث وهى فى حياتها الخاصة " كنتُ أنا المسلمة مريم" - صورة منظر طبيعى للمدينة - المعسكر التى أقامها المسيحيون فى وسط المرج - " كم تبدين جميلة يا مدينة سانتافى " .

(٦) " Lope, dramaturgo de la historia " (1981). Repr. en Antonio Sanchez Rome-ralo, ed. Lope de Vega: el teatro (Madrid, Taurus, 1989), vol. I, pp. 181 - 191.

(٧) يمكن أن يكون قد حدث هذا عندما كان قد أصيب إصابة قاتلة. وقد رسم هذا النموذج بيريث دى هيتا فى مشهد تحدى وموت البابالدوس. وقد كان هذا الموضوع يوجد فى الأدب الحماسى الإيطالى المكتوب بلغة فصيحة. ويحكى ارتداد وموت أغريكان، الذى هزمه اورلاندو، فى النشيد ١٩ لاورلاندو العاشق، اورلاندو الشجاع، وهو مطبوع فى بلنسية عام ١٥٨٩م. انظر

Maxime Chevalier, los Temas ariostescos en el romancero y la poesia espanola del Siglo de Oro (Madrid, Catedra, 1968), pp. 326 - 328.

(٨) هذه هى حالة مجموعات القصائد المشتقة من رواية ابن سراج التى يدرسها فرانشيسكو لوبث استرادا. انظر

Francisco Lopez Estrada, El Abencerraje (Novela y romancero), 9. Ed(Madrid, Catedra, 1993)

يوجد ضمن هذا التيار قصيدة غونغورا الشعبية الذى بعنوان " بين الجياد المنطلقة/ للزناتيين المهزومين" ، والتى اوحت بفكرة مشهد جميل جداً فى مسرحية كالديرون التراجيدية، والتى فيها تنشىء علاقة بين مولاى والسيد فيرناندو. حول تفسير هذه المسرحية انظر

Angel J. Valbuena Briones, Perspectiva critica de los dramas de Calderon (Madrid, Rialp. 1965), pp. 110 -133 y Alberto Porqueras - Mayo, "Impacto de El principe constante en la critica hispanistica (1972 0 1992)," en Hacia Calderon. X Coloquioled. Hans Flasche, Archivum Calderonianum, 7 ( Stuttgart, 1994), pp. 213 -222.

والشعر الشعبى الجديد السابق على " الحروب الأهلية لغرناطة " ١٥٩٥، لخينيس بيريث دى أيتا يقدم أيضاً نموذجا لقائدٌ كالاترابا الذى يحفظ اسرار موسى العاطفية. ويمكن أن يذكر من بين العديد من القصائد الشعبية " مارلوتاس ذات لونين/ اخضر فاتح وبنفسجى " والتى نشرت فى Flor III (1591)

وقد وجد هذا الموضوع صدى فى المسرح. انظر

Jean Canavaggio Teatros y comediantes en el Siglo de Oro: algunos datos ineditos " , Libro - homenjae a Antonio Perez Gomez ( Cieza, 1978), pp. 145 - 165.

(٩) هذا الجانب من المثالية المسرحية يعكس فضائل فروسية. وهناك مفهوم أخلاقى جديد ينتمى إلى عصر النهضة ويتمثل فى التوازن المثالى فى الدرجة الأخلاقية لكلا الفارسين ، وغياب أى إشارة عن الارتداد. أن مثالية ابن سراج لا تكون فقط صالحة للظرف التاريخى الذى كتبت فيه ولكن أيضاً يمكن التفكير فى أنها صيغت من اجل تقديم إجابة، لأن إسبانيا التى كان يوجد بها ثقافات متعددة ، كانت تمر خلال العقد الخاص ب ١٥٥٠ بمرحلة تغير فى الحاكم ، وهو ما ترتب عليه ممارسة مزيد من الضغط ضد المسيحيين الجدد. وفيما يتعلق بالمشكلة الاجتماعية ـ السياسية والدينية للموريسكيين ظهر نشاط تاريخى هام حيث تعتبر المراجع التالية مراحل أساسية فيه :

Los moriscos del reino de Granada ( 1957)}2 a ed. , Istmo, 1976} de Julio Caro Baroja: la Historia de los moriscos (Madrid, Revista de Occidente , 1978) por Antonio Dominguez Ortiz y Bernard Vincent :Morisques et chretiens : Un affrontement pole-

mique ( 1492 - 1640 ) (Paris, Klincksieck, 1977) de Louis Cardaillac, y El Problema morisco , ( Desde otras laderas) (Madrid, libertarias, 1991) de Francisco Marquez Villanueva .

ومن المفيد مراجعة النظرة العامةعن الكتب التاريحية التى يقدمها ميفل انخيل دى بونيس فى

Miguel Angel De Bunes, Los moriscos en el pensamiento historico ( Madrid, Catedra, 1983)

ومن بين الدراسات التى ظهرت فيما بعد ما يلى:

Lopez Baralt, Huellas del Islam en la literatura espanola (Madird, Hiperion, 1985), Mikel de Epalza, Los moriscos antes y despues de la expulsion (Madird, Mapfre, 1992), Mercedes Garcia -Arenal, " El problema morisco : Propuestas de discusion ", Al-Qantara, XIII 91992), 491 - 503 , Salma Khadra Jayyusi, ed. The Legacy of Muslim Spain (Lieden , Brill, 1992 ), que incluye trabajos de Leonard P. Harvey y James T. James Monroe.

والقارىء الذى يهمه رأى مؤلفة هذه السطور حول مدى صلاحية الأنوا ع الموريسكية كدليل كمصدر للاخبار يمكنه مراجعة :

"Perez de Hita frente al problema morisco " en Actas del IV Congreso de la Asociacion Internacional de Hispanistasi1971, Salamanca, 1982, vol. I, pp. Tawayne, 1976 ) o " El transfondo social de la novela morisca del siglo XVI ", DICENDA, II ( 1983), pp.. 43 - 56.

(١٠) Lope , dramaturgo de la historia" ( 1981), en Antonio Sanchez Romeralo" ed. Lope de Vega : el teatro , vol. I pp. 181 - 191.

من بين الأبحاث التى تعالج التفاعل بين الشعر الشعبى والمسرح فى الأعمال الفنية ما يلى

Jerome A. Moore, The Romancero in the Chronicle Legend Plays of Lope de Vega, University of Pennsylvania Publications in Romance Languages and Literatures, 30 (Philadelphia, 1940), Antonio Carreno, " Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega " , Hispanic Review, L ( 1982), 33 - 52, Carrasco Urgoiti, " Notas sobre el romance morisco y la comedia de Lope de Vega" (1982 )

وهو الذى اعيد نشره فى هذا الكتاب

Marsha Swislocki, " Discurso romancistico y significacion poetica en la comedia lopesca", Actas Irvine - 92 } XI Congreso A.I.H.}, vol. I, pp. 187 - 195.

(١١) أهم هؤلاء المؤلفين هم خوان دى تيمونيدا ولوكاس رودريفيث وبدرو دى باديا. وبالإضافة إلى إعادة صياغة رواية ابن سراج فى شكل شعرى، قام تيمونيدا بطباعة أو تكييف او اقلمة " أشعار شعبية أخرى حول موضوعات من غرناطة" كما ورد فى عنوان لجزء من ./(1573) Rosa espanola أن العنوان الصغير يدل على أن الذى أعاد الصياغة كان على وعى بخصوصية هذه المادة، القادرة على إثارة موقف

إعجاب بثقافة عدو الأمس، حيث تدرك هذه الثقافة من خلال العلاقة المنسجمة مع الماضي المسيحي الخاص بالعصور الوسطى.

(١٢) هذه الاشعار " من بين المسلمين المحاربين/ اناس من سكان غرناطة " شرحها بيدرو دي مونكاي في:

Flor de romances ( Huesca, 1589). Lucas Rodriguez , Romancero historiado (Alcala, 1582), ed. A. Rodriguez de Monino (Madrid, Castalia, 1967), pp. 19 - 20 y 166 - 167.

وبفضل هذه القصيدة الصغيرة نعرف بصورة جزئية الشعر الشعبي وعملية تكييف القصيدة الشعبية " الفرسان الغرناطيون" والتي كتبها أو اقتبسها بيريث دي إيتا ووصفها في الفصل الثالث عشر لكتابه التالي:

Guerras civiles de Granada ( Ed. de Paula Blanchard - Demouge, Madrid , Centor de Estudios Historicos , 1913 - 1915 , vol. I, pp. 181 - 182 ).

وقد ذكرها اغوستين دوران في

Agustin Duran, Romancero General , vol. II(BAE, 16) num. 1058.

لكن هناك خطأ نحوي تمثل في تحول الفعل من صيغة الجمع إلي صيغة المفرد مما غيّر معنى المقطوعة.

(١٣) عند اقتراح قراءة أسطورية للمسرح الأسباني يعرض فرانسيسكو رويث رامون موجزا قصيرا ومفيدا للدراسة الحديثة للجانب التأريخي للأسطورة، ويشير إلي نقاط التقاء بين العديد من المدارس . ويبرز التوافق وذلك بالتاكيد " على النشاءة المتعددة للاسطورة – وكذلك التعدد الخاص بالمعاني – وتعدد مستوياتها (الشكلي والخاص بالمعاني والاجتماعي – الثقافي) ، كذلك الترابط القوي ومنطقها الخاصين ببنيتها الداخلية" .

" Personajes y mito en el teatro clasico espanol" en El Personaje dramatico. VII Jornadas de Teatro Clasico Espanol, Luciano Garcia Lorenzo, ed. ( Madrid , Taurus, 1995), pp. 281 - 293 . cita en p. 283.

(١٤) قبل ذلك أحدث بدرودي باديا تقدما في إضفاء شكل قصصي على مواقف واحداث تاريخية أو خرافية ، حيث يلاحظ فيه اهتمام كبير بتعداد وذكر الزينات والأسلحة. ويتخلي العنصر الوصفي عن صفته كموضوع ثانوي ليتحول في كثير من الاحيان الى مركز القصيدة. ولقد علقتُ على نموذج لذلك في المقال الموجود في هذا الكتاب والذي يحمل عنوان:

"Nota sobre un motivo aulico en Pedro de Padilla y Gines Perez de Hita "

(١٥) من وجهة نظري، لم تكن هذه الظاهرة ممكنة بدون استمرار الثقافة المدجنة والتي نشأت وتطورت في بيئات مزدوجة، كالقرى الموريسكية، والدوائر التي كان يتم فيها ممارسة مهن وحرف تقوم على موروثات ثقافية ذات أصل متباين. ولا يمثل مفاجاة لنا أن يرتبط النموذج الشعري الذي نسميه " موريسكيا" مع الحنين الى الماضي الأندلسي كما حدث مع نقاد الأشعار الشعبية التي تتحدث عن مسلمين. انظر

Marquez Villanueva, " Lope, infamado de morisco : la villana de Getafe " ( 1983), hoy en Lope: Vida y valores, (Rio Piedras, Universidad de Puerto Rico, 1988), pp. 293 - 331.

ويحتي

"Vituperio y parodia del romance morisco en el romancero nuevo " , en Culturas populares: Actas del coloquio..( Madrid, Casa de Velazaquez| Universidad Complutense, 1986), pp. 115 - 138. Vease tambien el art. arriba citado de Mercedes Garcia - Arenal.

(١٦) يعتقد أن المسرحية تنتمي للنوع التاريخي مثلما كان يفهم في تلك الفترة

Diana S. Wiliams, Beyond the limits of Genre: the Rhetoric of History in the "Guerras civiles de Granada" Ph. D. dissertation Princeton University, 1993 ( 1994 DA: 9328067)

(١٧) بعد إلقاء المحاضرة التي تحتوي على هذه الصفحات، عرفت تحليل قدمه احد الانتروبولوجيين الغرناطيين ، درس مفاهيم الولع بالامور الغريبة والتحول والتغير ، من خلال المواقف التي تم اتخاذها في اسبانيا في مواجهة العنصر الإسلامي الموجود في الماضي الذاتي في أسبانيا وبخاصة في غرناطة. اقصد المرجع التالي :

"En la frontera imaginaria : Fascinacion y repulsion de lo musulman para la Granada real " de Jose Antonio Gonzalez Alcantud, en La extrana seduccion, Variaciones sobre el imaginario exotico de Occidente ( Granada, Universidad de Granada, 1993)

(١٨) " Loa de la comedia " , incluuido en su Viaje entretenido, ed. de Jean Pierre Ressot (Madrid, Castalia, 19972 ), pp. 147 -158

ينسب المؤلف الاختراع الى بيريو. انظر في ١٥٢، ويشير إلى افتراض رينرت بأن المخترع كان ممثلا ، والافتراض الأخر الخاص بمينينديث بلايو الذي يراه على أنه غونثالو مايتو دي بيريو. وكان هذا الرجل أديبًا وعضوا مشاركا في ندوات الأكاديميات الشعرية الخاصة الى تعقدها عائلة بينيغاس بغرناطة ، وهي أعظم أسرة غرناطية ذات أصل مسلم. وقد كتب موافقة نشركتاب

Guerras civiles de Granada de Gines Perez de Hita.

(١٩) مقدمه لكتاب Ocho comedias y ocho entremeses nuevos (1615)

كذلك يشير، مثل اغوستين دي روخاس ، الى احد سكان مدينة طليطلة يدعى نابارو، اخترع "حيل، وسحاب، وعواصف، وبرق، وتحديات، ومعارك"، ويقول بصورة ساخرة:" ولم يصل هذا إلى الروعة الموجودة التي بلغها الآن."

(١٠) أن احتمال حدوث تدخل عثماني أبقى حيًا، بين دوائر معينة من السكان الموريسكيين، الأمل في أن كلا الفريقين - استعمل المصطلح الذي مازال يحتفظ به في تمثيليات المسلمين والمسيحيين - يستطيعان من جديد التنازع حول السيطرة على الأراضي الأندلسية. وقد كانت الأساطير والنبوءات التي تغذي تلك المشاعر معروفة بين السكان المسيحيين القدامى، لدرجة أن بعضهم أحس فعلا بالتهديد، كما استغل اخرون ذلك لتدعيم مواقف عدائية نحو المسيحيين الجدد. انظر

"El mito conspiratorio" en Marquez Villanueva, El problema morisco,pp. 141 - 166.

Veas en el presente volumen mi estudio " Aspectos .. de la Fiesta .." nota (٢١)
44

Relaciones de teatro y fiesta en el Barroco espanol " en Teatro y fiesta en " (٢٢)
el Barroco, Espana e Iberoamerica, ed. Jose M. Diez Borque (Madrid, Eds. Del Serbal, 1986), pp. 11 - 40 .

فيما يتعلق بالصلة الخاصة بين اصول المسرح والأسطورة، يستند هذا الناقد الى اراء فرازر ومالينواسكى وليفى ستراوس. فيما بعد، لاحظ نفس الناقد أن القرن السادس عشر يعرض تعددا فى الإمكانيات التى صاحبها تعدد فى المجالات والوسائل وإمكانيات التمثيلية الدرامية " بينما القرن السابع عشر دعم وعزز أنواعا ومجالات . انظر

Los generos dramaticos en el siglo XVI(Madrid, Taurus, 1987), p. 16.

كذلك يعالج هذا التفاعل المتبادل بين المسرح وأشكال التمثيل الفولكورى فى

"Orbitas de teatralidad y generos fronterizos en la dramaturgia del XVII" (1975), en Sanchez Romeralo ed., Lope de Vega: el teatro, vol. I, pp. 249 - 290.

(٢٣) فى تحديد تاريخ المسرحيات أسير على منهج المرجع التالى

S. Griswold Morley y Courtney Bruerton, Cronologia de las comedias de Lope de Vega. Trad. De Maria Rosa Cartes ( Madrid, Grados, 1968)

يقدم المرجع التالى

A. J. Cascardi, "Sobre la fecha de Los hechos de Garcilaso de Lope de Vega" , Bulletin of the Comediantes, XXXIV( 1982), 51 - 61.

معلومات دقيقة ، تقوم على إشارات خاصة بالسيرة الذاتية . ويعتقد إمكانية وجود رواية أولية تعود لعام ١٥٧٩ أو بعد ذلك بقليل ، أما النسخة المحفوظة فيمكن أن تكون قد كتبت بعد الأشهر الأولى من ١٥٨٨م.

(٢٤) يعلق على الصلة بين الرمزية والحلم فى

Teresa J. Kirschner, " Typology of staging in Lope de Vega s Theater", En The Golden Age Comedia : Text, theory and perfomance } Homenjae a Vern Williamesen } ) West Lafayette, Idiana, Purdue Universy Press, 1994), pp. 358 = 371. Cf. pp. 359 - 361.

عملية النقد تركزت فى دراسة مظاهر أخرى خاصة بخشبة المسرح لهذه المسرحية.

(٢٥) " مدينة سانتفى محاصرة " الموجود فى

Lucas Rodriguez, Romancero Historiado.

ينتمى الى قصيدة شعبية اخرى من الشعر المستخدم بصورة واضحة فى " كم تبدين جميلة يا مدينة سانتافى" .

(٢٦) كان يستخدم هذه الطريقة فرانثيسكودى لاكويبا فى

Francisco de la Cueva , Farsa del obispo don Gonzalo .

وقد تبين ذلك فى الدراسة التالية :

Diego Catalan " Don Francisco de la Cueva y Silva y los origenes del teatro nacional " Nueva Revista de Filogia Hipanica , III, (1949), 130 - 140

ومن وجهة نظر اخرى يتم التعليق فى المرجع التالى

Agustin de la Granja, " Notas sobre el teatro en tiempos de Felipe II" en Teatro y vida teatral en el Siglo de Oro a traves de las fuentes documentales., L. Garcia Lorenzo y J. E. Varey, eds ( London , Tamesis , 1991), pp. 19 - 41. .

(٢٧) عند التعليق على مشهد سابق، والذى يفترض فيه استخدام جياد مصطنعة يلاحظ غ. م. روانوا دى أثا أنه على الرغم من :"أن وجود الجياد فى الفناء بل وعلى خشبة المسرح حيث كانوا يصعدون إليها من خلال سياج ، هناك شواهد مؤكدة تدل على وجود مثل ذلك فى مسارح القرن السابع عشر" انظر

"Los primeros corrales de Madrid y la escenificacion de Los Hechos de Garcilaso de la Vega y Moro Tarfe de Lope de Vega" , en Golden Age Spanish Literature , Studies in Honour of John E. Varey by his Colleagues and Pupils Ch. Davis y A. Deyermond, eds. ( London, Westfield, 1991) pp. 190 - 200. ( cita en p. 196)

وفيما يتعلق بشعبية هذا الشىء الشائع، يتهكم لويس بيليث دى غيفارا فى إحدى المسرحيات من ممثلة شهيرة كانت تبالغ " فى استعمال الجياد فى مواقف التحدى " لكنها كانت تخطئ فتقوم بذلك قبل موعده. وذلك فى مسرحية La Baltasar التى كتبها بالتعاون مع انطونيو كويجو وفرانسيسكودى روخاس وتوجد فى Primera parte de comedias escogidas (1652)

وقد قام بدراسة هذه المسرحية كل من

Alberto Castilla, " Seis autores en busca de una actriz: La Baltasara :, Actas del VIII Congreso de la Asociacion Internacional de Hispanistas (Madrid, Istmo, 1986), vol. I, pp. 367 - 380, Maria Cruz Garcia de Enterria, " La Baltasara: pliego , comedia y cancion " , Symbolae Pisanae, studi in onore di Guido Mancini ( Pisa, Giardini, 1989), pp. 219 - 238.

(٢٨) الرجاء مراجعة دراستى لهذه المسرحية الموجودة فى هذا الكتاب وأشير فى هذا البحث (انظر الملاحظة رقم ١٥) الى أغنية زجلية بلهجة موريسكية. كذلك يوجد فى المسرحية أنشودة بلغة عربية عامية.

Elvezio Canonica- de Rochemonteix, El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega (Kassel , Edition Reichenberger, 1991), p. 460

(٢٩) جمعتُ بيانات حول الانطباعات التى أحدثتها هذه المسرحية والمرات التى قُدمت فيها فيما يلى

El moro de Granada en la literatura(1956), reimp. Con Introduccion por J.Martinez Ruiz ( Granada, Universidad , Coleccion Archivum , 1989)pp. 85 -88.

وبعض الأعمال الأخرى التى ذكرت فى ذلك الكتاب كانت موضع دراسة . وحول انطونيو فاخاردو وايثبيدو، مؤلف كتاب Conquista de Granada، تدور رسالة دكتوراة دييغو سمييني المقدمة حديثًا (جامعة بيسا ١٩٩٤م) والتى لم أقرأها بعد. المسرحية غير المنشورة ، والتى لم أستطع أن أجدها فى ابحاثى

السابقة على الدكتوراة توجد فى Hispanic Society of America

وأشرت إليها فى محاضرة مطبوعة فى

Actas Irvine - 92 } XI Congreso de la Asociacion de Hispanistas } , Juan Villegas, ed. ( Irvine, Cal., University of California, 1994), vol. III, pp. 121 - 128.

(٣٠) En su introduccion a Lope de Vega, El cordobes valerosos Pedro carbonero,Teatro Antiguo Espanol: Textos y Estudios, VII(Madrid, 1929). Cf. especialmente pp. 170 - 178 y 205 - 209.

(٣١) Eloy Benito Ruano , De la alteridad en la historia, Discurso..(Madrid , Real Academia de la Hitoria, 1988)

(٣٢) El pasajero (1617). Livio III. Cf. ed. de M. Isabel Lopez Bascunana (Barcelona, PPU, 1988), vol. I, pp. 216 - 219.

فى مقابل مسرحية ((الجسد)) يمدح سواريث دى فيغيروا مسرحية العبقرية والتى يمثلها نوع " العباءة والسيف" ، وكان هذا يمثل رأياً عاماً, كما يدل على ذلك فصل بعنوان" مظاهر ...الاحتفال " . (موجود فى هذا الكتاب)، ملاحظة رقم ٤٧ .

(٣٣) المشاهد المتوازية لدعوة التحدى والاستجابة لها لا تقبل الا تعديل الأسلوب الذى يتناسب مع مرتبة المتحدث . وإذا كان المسلمون الذين يطلبون استسلام الحصن خمسة فإن الذين يفعلون نفس الشىء من المسيحيين يكونوا خمسة أيضاً. وفيما يتعلق بالبيبلوغرافيا الخاصة بهذا التراث، فإنى أرجو مراجعة الملاحظات الموجودة فى دراسات حول مسلمين ومسيحيين توجد فى هذا الكتاب.

وبين الدراسات التى تمت بعد ذلك:

Demetrio Brisset, Representaciones rituales hispanicas de conquista. Tesis de la Facultad de Ciencias de Informacion de la Universidad Complutense (Madrid, 1988), y Fiestas de moros y cristianos en Granada ( Granada , Diputacion , 1988), Juan A. Grima Cervantes, introduccion a R. de Cala y M. Flores, La fiesta de moros y cristianos en la villa de Carboneras ( Almeria , Instituto de Estudios Almerienses, 1993 ),

كذلك توجد أراء مهمة حول احتفالات وأشياء شبيهة فى

en Jose A. Gonzalez Alcantud, Agresion, y rito y otros ensayos de Antropologia andaluza (Granada, Diputacion , 1933). Cf. pp. 80 - 84, 133 - 138 y 236 - 242

(٣٤) من المحتمل أن تكون قد كتبت فى الفترة من ١٥٨٨ إلى ١٥٩٥م . وقد ظهرت المسرحية فى Parte I de las comedias de Lope de Vega ( 1604)

كذلك يوجد

El hidalgo Bencerraje y la envida de la nobleza en el tomo XI de Lope de Vega . Obras, ed. de Marcelino Menendez y Pelayo ( Madrid, Real Academia Espanola, 1890 1913 )

وهذا الجزء يمثل اساسا للمجلدات ٢١٤، ٢١٥ من

Biblioteca de Autores Espanoles ( Lope de Vega, Obras, vols. XXIII y XXIV)

والإشارات الخاصة برقم الصفحة والعمود فى هذا البحث تتبع النظام المستخدم فى المجلد ٢١٤ من الكتاب المذكور.

فى عملية تصنيف ميننديث بلايو ، فإن نوع المسرحيات المأخوذة من "Cronicas y leyendas dramaticas de Espana " ((أحداث تاريخية وأساطير درامية إسبانية)) يشمل كل المسرحيات ذات الموضوعات الغرناطية. عند جمع المسرحيات وفق الترتيب الزمنى للأحداث التى تمثلها تلك المسرحيات ، تشترك فى نفس المجلد كل من مسرحيات " المسلمين والمسيحيين" التى تتعلق بالاستيلاء على غرناطة والمسرحيات التى لها علاقة قريبة مع قصص وأشعار شعبية موريسكية مع مسرحيات أخرى ذات موضوع تاريخى أو شبه تاريخى .

(٣٥) القصيدة الشعبية التى مطلعها " رضوان، هل تتذكر/ أنك قد وعدتنى" توجد فى

Guerras civiles de Granada , cap. 13 ( ed. Blanchard - Demouge, vol. I , pp 165 -66 )

هذا العمل ظهر عام ١٥٩٥م، ومن المحتمل بعد كتابة المسرحية، ولكن القصيدة الشعبية كانت توجد قبل ذلك، وإن لم يكن بالضرورة بنفس هذه الرواية . وهناك شخصيتان تاريخيتان تنعكس ملامحهما فى المسلم رضوان الذى يظهر فى الأشعار الشعبية الحدودية، وذلك تبعًا للويس سيكو دى لوثينا، فى بحثه التالى

Luis Seco de Lucena , " El Hayid Ridwan, la madraza de Granada y las murallas de Albayzin " , Al- Andalus , XXI (1956) 285 - 296.

وبلا شك فإن لوبى كان يعرف القصيدة الشعبية التى مطلعها " على راس فرسان المسلمين/ يجول رضوان فى الأرض" ، والذى أخذه بدرو دى مونكاى فى

Flor de 1989 ويظهر كل من اسم رضوان وشريفة معًا فى قصيدة شعبية جديدة مثل تلك التى مطلعها " ضائعًا يسير رضوان/ لغرامه بشريفة" ، والموجودة فى ملازمتين منفردتين طبعت إحداهما فى بلنسية عام ١٥٩٢، انظر

Antono Rodriguez Monino, Diccionario bibliografico de pliegos sueltos poeticos, Madrid, Castalia, 1970, nums. 1139 y 1140.

عنصر اسماء الاعلام يوجد فى العديد من الأشعار الشعبية الجديدة، بدون علاقة ظاهرة مع المسرحية ومن المحتمل أن يكون قد تم تأليف تلك الاشعار بعد المسرحية. وحول ضم الأشعار الشعبية فى مجموعات. انظر

Rodriguuez Monino, Manual bibliografico de cancioneros y romances : Siglo XVI(Madrid, Castalia, 1973)

وكما أشرنا من قبل ، فإن شخصية رضوان مأخوذة عن الأشعار الشعبية فى المسرحية الهزلية غير المنشورة.

Farsa del obispo don Gonzalo de Francisco de la Cueva .

(٣٦) Ramon Menendez Pidal , Romancero Hispanico ( Madrid, Espasa Calpe , 1953), vol. II, pp. 9 -12.

يرفض بعض الباحثين نظريات مينديث بيدال حول الطابع التراثى للشعر الشعبى القديم ويعتبرون أن هذه الأشعار هى إبداعات شعرية شخصية. يلخص رأى كلا الطرفين فى

Marias Cruz Garcia de Enterria en su Introduccion a Romancero viejo (Antologia),Madrid, Castalia didactica, 1989.

(٣٧) El " Romance de Reduan" , segun la version de Perez de Hita puede leerse en el tomo II del Romancero General , compilado por Agustin Duran, BAE 10 y 16, num. 1046.

(٣٨) ان هذا الموضوع كان ينتمى الى التراث التقليدى وللكتب التى الفت حول الملك ارتورو وذلك كما فى المرجع التالى

Maria Rosa Lida de Malkiel, " el desenlace del Amadis primitivo " (1953). Veanse sus Estudios de literatura espanola y comparada ( Buenos Aires, EUDEBA, 1966), pp. 143 - 144 y 149 - 156.

(٣٩) Stephen Reckert, Gil Vicente, espirituu y letra. I: Estudio (Madrid, Gredos, 1977),pp. 40 - 49 .

(٤٠) تسمية مستخدمة فى المرجع التالى

Diez Porque, " Aproximacion semiologica a la escena del teatro del Siglo de Oro espanol" , en Lope de Vega: el teatro, vol.I, pp. 249 - 290.

يتم معالجة العديد من جوانب الاخراج فى

Diago ty T. Ferrer eds. Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clasico espanol ( Valencia, Universidad de Valencia , 1991)

(٤١) تقع المسرحية التى نعلق عليها بين النصوص التى تستغل نفس حدث النوم وتتعرض للشكوك التى تجتاح النائم عندما يستيقظ ، بخصوص المكان الذى يحيط به. انظر

Teresa J. Kirschner, " El velo del sueno y de la imaginacion en el teatro historico- legendario de Lope de Vega", en El mundo del teatro espanol en su Siglo de Oro: Ensayos dedicados a John E. Varey, ed. por J.M. Ruano de la Haza, Ottawa Hispanic Studies 3 ( Ottawa, 1989), pp. 197 - 212 .

وحول وجود أسد فى مشهد انظر ملاحظة رقم ٤٣

(٤٢) مظهر تم دراسته حديثًا فى المرجع التالى

Alan Deyermond, " Segismundo, the Wild Man ", en Golden Age Spanish Literature, pp. 83 -91

ان ارتباط الصراع بين الأب والابن فى العديد من مسرحيات كالديرون بجهل الابن لشخصيته الحقيقة - يفسر تبعًا للتجربة العائلية الصراعية لهذا المؤلف المسرحى فى المرجع التالى

Alexander Parker, " The Father - Son conflict in the Drama of Calderon " , Forum for

Modern Language Studies, 111- 2 ( 1966), 99- 113

(٤٣) انطلاقا من زاوية بحثية أخرى، ومن الضرورات التى تستدعيها عملية توزيع ( ادوار) تسمح بخروج وظهور أسد وتحدث طفل وأن يكون الممثل الرئيسى قادراً على القيام بدور محارب ، يمكن الاشارة إلى أن مسرحية El hijo de Raduan قدمتها فرقة بلتسار دى بيندو، التى كانت لديها كل هذه الامكانيات ، وكما هو معروف فقد كتب لها لوبى ابتداء من عام ١٥٩٩م.

Thornton Wilder, " Lope, Pinedo, some child actors and a lion " Romance Philology , VII(1953) , 19 - 25 .

Sturgis E. Leavitt, " Lions in Early Spanish Literature and on the Spanish Stage ", Hispania(A.A.T.S.P.), XLIV(1961), 272 - 276.

يدرس هذه التأثيرات من وجهة نظرعملية الاخراج روانو دى أثار فى المقال المشار إليه سابقًا وفى:

"Los animales en los corrales de comedias ", Bulletin of Hispanic Studies, LXX (1993)) The comedia in the Age of Calderon. Studies in Honour of Albert Sloman ) , 37 - 52.

(٤٤) على الرغم من شيوع تقديم مواقف التحدى والانتصار على خشبة المسرح، فلا ننتظر أن تؤدى مبارزة بين شخصية فردية جداً مثل البطل ابن سراج مع فريق من المسيحيين إلى تقديم عرض شبه مسرحى فى المرحلة السابقة على لوبى، لكن هذا ما حدث فعلاً عام ١٥٧٩م. فقد عرفنا بفضل بيريث باستور، وجود تلك الرقصة، لكن نجهل تعقد العناصر الخاصة بتقديمها على المسرح والتى يتم التعليق عليها فى المرجع التالى

Dolores Noguera Guirao, " El archivo historico de protocolos Madrid , fuente documental de autos sacramentales ", en Teatros y vida teatral en el Siglo de Oro, pp. 43 - 49 (cf. p. 47)

إن النشاط النقدى الهام الذى يتم اليوم حول نوع من الاخراج على خشبة المسرح يأخذ فى اعتباره الرقصات. انظر

Diez Borque," Teatralidad y denominacion generica en el siglo XVI: propuestas de investigacion", en El mundo del teatro espanol, pp. 101 - 118. O los estudios de Juan Oleza y Josep Lluis Sirera en Teatros y practicas escenicas I: El Quinientos valenciano ( Valencia , Institto Alfons el Magnanim, 1984)

يعرض انطونيو بونيت كوريا فى

Antonio Bonet Correa , Aproximaciones al barroco espanol (Madrid, Akal, 1990)

تحليلاً للاحتفال الباروكى واستمراره والذى يأخذ فى اعتباره " تقسيم الناس الى اشرار واخيار " والتى تظهر فى الواقع المصطنع لمبارزات المسلمين والمسيحيين. ويعتبر أن هذا يعكس بصورة كبيرة روح الحروب الصليبية التى تعتبر نموذجا قديما جداً للصراع بين قوى " الخير والشر" ، وبلا شك ذى أصل اوربى . انظرp. 23

ودعمًا لهذه الرؤية البديهية وإن كانت منسية، يمكن أن يذكر عملية استبدال الفريقين التقليديين بملائكة

وشياطين وذلك عشية عيد الجسد في مدريد ، انظر

Basilio Sebastian Castellanos en El Bibliotecario ( 1841), pp. 25 - 27.

وأنا شخصياً، اعتقد أن التوترات المثارة فى شبه الجزيرة بسبب الموضوع الموريسكى لم تكن بعيدة عن تطور التمثيليات التقليدية لمسلمين ومسيحيين لأنها كانت تسهم فى تحويل حرب الاسترداد إلى أسطورة. انظرفى هذا الكتاب البحث التالى

La fiesta de moros y cristianos y la cuestion morisca en la Espana de los Austrias .

(٤٥) Lopez Estrada y Marias Teresa Lopez Garcia -Berdoy ( Barcelona, PPU, 1991).

اذكر El Remedio de la desdicha حيث اتبع ترقيم أبيات تلك الطبعة.

وتبعًا لمورلى وبرويرتون، فإن استخدام الأشكال المقطعية تسمح بافتراض أن هذه المسرحية هى صياغة ممكنة للمسرحية المبكرة جداً لابن الرئيس ونارباييث ، والتى كُتبت فى الفترة من ١٥٩٦ إلى ١٦٠٢م. ويُذكر فى الجزء الثالث عشر منها انه تم الموافقة عليها عام ١٦١٩، وطبعت العام التالى.

(٤٦) الموضوع مشتق من ماتيو بانديو. ويوجد موجز لآراء نقدية وتحليل للمسرحية فى

Donald R. Larson, The Honor Plays of Lope de Vega ( Cambridge, Harvard University Press, 1977), pp. 131 0 158

(٤٧) Nancy L. D Antuono, Boccacio s "Novelle" in the Theater of Lope de Vega ( Madrid, Studia Humanitates - porrua, 1983 )

استعمل الكاتب المسرحى رواية منقحة من مجموعة بوكاسيو انظر

Victor F. Dixon, " Lope no conocia el Decameron de Boccaccio" en El mundo del teatro espanol en su Siglo de Oro, pp. 185 - 196.

(٤٨) فى هذا يتفق مع سلسلة الاشعار الشعبية الخاصة بعصر النهضة للوكاس رودريفيث الموجودة فى كتابه. Romancero Hystoriado

(٤٩) De remediis utriusque fortunae ( trad. 1510)

يبرز لوبيث استرادا استخدام المصطلح فى " ديانا " ، وفى نفس المسرحية.

(٥٠) يعلق على هذا المقطع غوستابو اومبر فى

Songs in the Plays of Lope de Vega. A Study of their Dramatic Function(London, Tamesis, 1975), p. 75.

(٥١) إشارة واضحة للأبيات ((فليذهب الجسد للمسلمين/ ولتبقى الروح معكم)) والتى تنتهى بها القصيدة الشعبية:" كان يخدم الملك فى وهران.

(٥٢) موجز للبحث حول المصدر القصصى الإيطالى وأعمال سابقة أخرى التى تعرضها مجموعة طرائف تلك الشخصية المسرحية فى

Lopez Estrada de El Abencerraje, pp. 41 - 51, y El remedio en la desdicha, pp. 43 - 47

Amelia Garcia Valdecasas, " La singularidad de la frontera granadina se- (٥٣) gun la historiografia castellana " , la Coronica, 16 - 2 (1987 -1988_ , 639 - 651, German Orduna, " Movilidad de la frontera castellana y su reflejo en la lengua y literatura medieval de Castilla" Anales de Historia Antigua y Medieval, XXI-XXII(1980 - 81), 258 - 278, y Juan Francisco Jimenez Alcazar, " La frontera muciano- granadina: crisol de hombres y culturas (1470 - 1475)", en Proyeccion de Espana en sus tres culturas ..,lì, E. Lorenzo Sanz, ed. (Valladolid, Junta de Castilla y Leon : Consejeria de Cultura y Turismo., 1993), pp. 151 - 157.

(٥٤) حول الحياة الحدودية بالتحديد ظهرت أساطير وأناشيد حول المسلمات المقاتلات، والتى يوجد من بينهن مَنْ تعانى فى حياتها الزوجية وتترك نفسها تقع فى غرام العدو. ويقدم لويث استرادا إسهاماته الخاصة وإسهامات غيره عند دراسة هذا التيار الشعرى فى

El remedio en la desdicha, pp. 43 - 47

وحول المسلمة التى تحب مسيحيا انظر الدراسة التى تعالج الحالات السابقة على ثُريدة التى تظهر فى أعمال ثيربانتس. فيما يلى:

Francisco Marquez Villanueva , en Personajes y temas del Quijote , especialmente " El tema de los cautivos", pp. 92 -115.

(٥٥) la Parte XVII (1621)

(٥٦) من الأمور الغريبة ان يتفق اسم السيدة خوانا مع اسم الشخصية النسائية التى تظهر بنفس القناع فى Farsa del obispo don Gonzalo

إن هذه الممارسات الخاصة بخشبة المسرح كانت تمثل اعتداء على القواعد والنصائح التى يقدمها رجال الأخلاق، وان كان لا توجد إشارة من أن هذه المسرحية المحفوظة فى المخطوطة التى تعود لعام ١٥٨٧م، تم تقديمها فى تلك التواريخ انظر

A. de la Granja, art. citado supra, nota 26.

تعذّر علىّ الحصول على نص هذه المسرحية عند كتابة هذا البحث.

(٥٧) هذه الفترة يمكن أن تمتد لعام ١٦١٨م. الرواية المنقحة التى نعرفها توجد فى الجزء الثالث والعشرين (١٦٣٨م).

(٥٨) على الرغم من أن عملية الهرب لم تتم، فإن الموقف يذكر بمجموعة القصائد الشعبية الأربعة حول حب ابن زايدى وطريفة والذى ظهر فى شكل ملزمة. هذه الأشعار الشعبية ، والتى تمثل قصة صغيرة مكتوبة شعرًا ، توجد أيضًا فى

Romancero Historiado de Lucas Rodriguez y en la Flor (Huesca , 1589) de Pedro de Moncayo.

(٥٩) يمكن أن يُطبق على هذه المسرحية للوبى ملاحظات لويث استرادا حول

La gran sultana de Cervantes

والتى يرى فيها مقدمات لفن الأوبرا وكشف عن " مقدمة لحركة موسيقية موضوعة وفق إيقاعات عربية ومسيحية ، تجعل المسرحية تنزلق بخفة من فصل لآخر."

"Vista a Oriente : la espanola en Constantinopla", Cervantes y el teatro.

Cuadernos de Teatro Clasico , 7 (Madrid, 1992), pp. 31 - 46.

(٦٠) اللهجة الخاصة التى يعبّر بها المهرجون المسلمون أو الموريسكيون كانت موضع بحث فى العديد من الدراسات. ومن بين الدراسات التى ظهرت خلال الخمسة عشر الأخيرة انظر

Case, " El morisco gracioso en el teatro de Lope de Vega " en Lope de Vega y los origenes del teatro espanol (Madrid, CSIC, 19881), Maria Grazia Profeti, " Una Loa sacramental en jerga morisca ". Segismundo, nums 35 - 36 ( 1982), 59 - 77, y ahora Bruno Camus Bergareche, " Personajes orientales en el teatro clasico espanol: Aspectos Linguisticos", en los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro. Actas de las XVI Jornadss del teatro clasico, julio de 1993, F.B. Pedraza Jimenez y R. Gonzalez Canal, eds. (Almagro }Ciudad Real}, Universidad de Castilla - la Mancha, 1994), pp. 93 - 104.

(٦١) انظر حول تقنية خشبة المسرح.

Charles Davis, " The Audible Stage: Noises and Voices Off in Golden Age Drama", en Golden Age Spanish Literature, pp. 63 = 72.

(٦٢) Diez Borque, " Aproximacion semiologica a la escena " ( citado supra, nota 40 ), p. 271, donde cita a Lucette Roux, " Quelques apercus sur la mise en scene de la comedia de santos dans la premiere moitie du XVII siecle", en Le Lieu theatral a la Renaissance (Paris, CNRS, 1964), pp. 236 - 252.

يحلل روكسى الاستخدام الرمزى للأزياء وخشبة المسرح وتعدد التأثيرات الخاصة بالصورة والصوت التى تميز هذا النوع من المسرحية المدروسة.

(٦٣) Benito Ruano, p. 18.

وقد وجد البرت سيكروف ازدواجية مماثلة عبر عنها فى

Albert A. Sicroff en "Notas equivocas en dos dramatizaciones de Lope del problema judaico:El nino inocente de la Guardia y la hermosa Ester", Actas del VI Congreso de la A.I.H. (Toronto, University of Toronto, 1980), pp. 701 - 705.

(٦٤) اقتراح مقدم من

Frida Weber de Kurlat, " Hacia una sistematizacion de los tipos de comedia de Lope de Vega " Actas del Quinto Congreso de la Asociacion Internacional de Hispanistas (Burdeos, 1977), vol. II,pp. 867 - 871.

(٦٥) " La propuesta teatral del primer Lope de Vega", en Teatro y practicas escenicas II: la comedia (London , Tamesis, 1986), pp. 251 - 308.

(٦٦) "إن لوبى يحس أنه له الحق الكامل فى تغيير الماضى أو اختراعه ، تبعًا لحدسه وللضرورات الفنية لكل مسرحية ". انظر

Gilman, estudio citado supra, nota 10, p. 186 .

# مراجع البحث

## اولا : المراجع العربية :


الغمراوى ، عاطف :عرض لكتاب " أوروبا والغرب" ، الأهرام ، ١٩٩٣/٩/٦م

شاخت وبوزورث : تراث الإسلام ، عالم المعرفة .

شلبى ، أحمد : موسوعة الحضارة الإسلامية والتاريخ الإسلامى . الجزء الرابع .

عبدالله عنان ، محمد : دولة الإسلام فى الأندلس . لجنة التأليف والترجمة والنشر. القاهرة ١٩٦٠ .

دول الطوائف . لجنة التأليف والترجمة والنشر . القاهرة ١٩٦٠ .

المرابطين والموحدين – القسم الثانى . مكتبة الخانجى . القاهرة ١٩٩٠

هويدى ، فهمى : أكبر عملية تشويه فى التاريخ ، الأهرام ١٩٩٣/٦/١٥

حوار فى سالزبورج ، الأهرام ، ١٩٩٣/١٠/٥


## ثانيا : المراجع الأجنبية :


-Abdelrahman, Gamal : *La literatura Espanola ante la caida de Granada* ( La imagen del musulman antes y despues de 1492 ) , Le Ve Centenaire de la Ghute de Grenade 1492 - 1992. Tomo I , Publications du Centre de Etudes e de Recherches Ottomanes, Morisques, de Documentantation e de Information ( Ceromdi) Zaghouan, Fevrier, 1993.

- Alarcon , Pedro Antonio:*Diario de la Guerra de Africa* , editorial Rivadenenira, Madrid, 1942.

- Alborg, Jose Luis: *Historia de la Literatura Espanola*,tomo I , Editoroial Gredos, Madrid, 1986 .

- Alfonso X : *Antologia* , ed. Orbis, Barcelona, 1983.

- Carrasco , Maria Soledad: *El Moro de Granada en la literatura* ( Del Siglo XV al XX ) Revista de Occidente , Madrid, 1956.

: *El Moro Retador y el Moro Amigo* ( Estudios sobre fiestas y comedias de moros y cristianos ) , Universidad de Granada, Granada 1996.

- Duque de Rivas : *El Moro Exposito*, edicion Jorge Compas, Madrid, 1975.

- Franch, Juan Alcina: *Romancero Antiguo* 1, *Romances Heroicos*, Editorial Juventud, Barcelona 1969.

- Garcia Lopez, Jose : *Historia de la Literatura Espanola* , Vicens Universidad, Edicion no 19, Barcelona 1977.

- Goytisolo, Juan : *Cronicas sarracenas*, edit. Ruedo iberico, Barcelona, 1982, p. 10

- Khamis, Yasser : *Misrepresentation of arabs in the western media* , conference of the Faculty of Al -Alsun , Minia University, april, 2004, Egypt in world literature.

- Lisbona, Jose Antonio: *Juan Goytisolo , nomada de la literature Espanola*, Revista Calamo, n0 1.

- Martin Munoz, Gemma :*Arabs and muslims living in the west after the* " war on terror", conferencia inedita, leida en el Instituto de Cervantes de El Cairo, el 7 de diciembre de 2003.

- Ruiz Ramon, Francisco : *Historia del teatro espanol*, tomo I, ( Desde sus origenes hasta 1900 ) quinta edicion , Ediciones Catedra, Madrid, 1983.

## المؤلفة فى سطور

## ماريا سوليداد كاراسكو دى أورغويتى

- أستاذة الأدب الإسبانى بجامعة نيويورك .
- لها مؤلفات عديدة حول أدب العصر الذهبى الإسبانى .
- من أهم مؤلفاتها كتاب "مسلم غرناطة فى الآداب الأوروبية" .

## المترجم فى سطور

## د. عبد العال صالح طه

- حاصل على درجة الدكتوراه من جامعة الأوتونوما ( مدريد ) .
- مدرس الأدب الإسبانى بكلية الألسن - جامعة المنيا .
- له دراسات عديدة حول الأدب الإسبانى .

## المراجع فـى سـطـور

## جمال أحمد عبد الرحمن

- من مواليد ١٩٥٦ بقرية بنى مجد (أسيوط) .

- حاصل على درجة الإجازة العليا (الليسانس) فى اللغة الإسبانية بتقدير ممتاز مع مرتبة الشرف كلية اللغات والترجمة - جامعة الأزهر (١٩٧٩) .

- الدراسات التمهيدية للدكتوراه فى جامعتى سلمنكا و مدريد .

- حـاصل على درجـة الدكـتوراه مـع مـرتبـة الشـرف من جـامـعـة مـدريد المركـزية (١٩٨٩) .

- فى عـام ٢٠٠١ رقى إلى درجـة أسـتـاذ بقـسم اللـغـة الإسـبـانيـة بكليـة اللغـات والترجمة ، جامعة الأزهر .

- له العـديد من الكتب المترجـمـة والمقـالات المنشـورة فى مـصـر والخـارج حـول موضوعات مختلفة فى الأدب الإسبانى والعلاقة بين الإسلام والثقافة الإسبانية .

# المشروع القومى للترجمة

المشروع القومى للترجمة مشروع تنمية ثقافية بالدرجة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

# المشروع القومى للترجمة

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١- | اللغة العليا | جون كوين | أحمد درويش |
| ٢- | الوثنية والإسلام (ط١) | ك. مادهو بانيكار | أحمد فؤاد بلبع |
| ٣- | التراث المسروق | جورج جيمس | شوقى جلال |
| ٤- | كيف تتم كتابة السيناريو | انجا كاريتنيكوفا | أحمد الحضرى |
| ٥- | ثريا فى غيبوبة | إسماعيل فصيح | محمد علاء الدين منصور |
| ٦- | اتجاهات البحث اللسانى | ميلكا إفيتش | سعد مصلوح ووفاء كامل فايد |
| ٧- | العلوم الإنسانية والفلسفة | لوسيان غولدمان | يوسف الأنطكى |
| ٨- | مشعلو الحرائق | ماكس فريش | مصطفى ماهر |
| ٩- | التغيرات البيئية | أندرو. س. جودى | محمود محمد عاشور |
| ١٠- | خطاب الحكاية | چيرار چينيت | محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى |
| ١١- | مختارات شعرية | فيسوافا شيمبوريسكا | هناء عبد الفتاح |
| ١٢- | طريق الحرير | ديفيد براونيستون وأيرين فرانك | أحمد محمود |
| ١٣- | ديانة الساميين | روبرتسن سميث | عبد الوهاب علوب |
| ١٤- | التحليل النفسى للأدب | جان بيلمان نويل | حسن المودن |
| ١٥- | الحركات الفنية منذ ١٩٤٥ | إدوارد لوسى سميث | أشرف رفيق عفيفى |
| ١٦- | أثينة السوداء (جـ١) | مارتن برنال | بإشراف: أحمد عتمان |
| ١٧- | مختارات شعرية | فيليب لاركين | محمد مصطفى بدوى |
| ١٨- | الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية | مختارات | طلعت شاهين |
| ١٩- | الأعمال الشعرية الكاملة | چورج سفيريس | نعيم عطية |
| ٢٠- | قصة العلم | ج. ج. كراوثر | يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح |
| ٢١- | خوخة وألف خوخة وقصص أخرى | صمد بهرنجى | ماجدة العنانى |
| ٢٢- | مذكرات رحالة عن المصريين | جون أنتيس | سيد أحمد على الناصرى |
| ٢٣- | تجلى الجميل | هانز جيورج جادامر | سعيد توفيق |
| ٢٤- | ظلال المستقبل | باتريك بارندر | بكر عباس |
| ٢٥- | مثنوى | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦- | دين مصر العام | محمد حسين هيكل | أحمد محمد حسين هيكل |
| ٢٧- | التنوع البشرى الخلاق | مجموعة من المؤلفين | بإشراف: جابر عصفور |
| ٢٨- | رسالة فى التسامح | جون لوك | منى أبو سنة |
| ٢٩- | الموت والوجود | جيمس ب. كارس | بدر الديب |
| ٣٠- | الوثنية والإسلام (ط٢) | ك. مادهو بانيكار | أحمد فؤاد بلبع |
| ٣١- | مصادر دراسة التاريخ الإسلامى | جان سوفاجيه - كلود كاين | عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب |
| ٣٢- | الانقراض | ديفيد روب | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣- | التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية | أ. ج. هوبكنز | أحمد فؤاد بلبع |
| ٣٤- | الرواية العربية | روجر آلن | حصة إبراهيم المنيف |
| ٣٥- | الأسطورة والحداثة | بول ب . ديكسون | خليل كلفت |
| ٣٦- | نظريات السرد الحديثة | والاس مارتن | حياة جاسم محمد |

| | | |
|---|---|---|
| ٣٧- واحة سيوة وموسيقاها | بريجيت شيفر | جمال عبد الرحيم |
| ٣٨- نقد الحداثة | آلن تورين | أنور مغيث |
| ٣٩- الحسد والإغريق | بيتر والكوت | منيرة كروان |
| ٤٠- قصائد حب | آن سكستون | محمد عيد إبراهيم |
| ٤١- ما بعد المركزية الأوروبية | بيتر جران | عاطف أحمد وإبراهيم فتحي ومحمود ماجد |
| ٤٢- عالم ماك | بنجامين باربر | أحمد محمود |
| ٤٣- اللهب المزدوج | أوكتافيو باث | المهدى أخريف |
| ٤٤- بعد عدة أصياف | ألدوس هكسلي | مارلين تادرس |
| ٤٥- التراث المغدور | روبرت دينا وجون فاين | أحمد محمود |
| ٤٦- عشرون قصيدة حب | بابلو نيرودا | محمود السيد علي |
| ٤٧- تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ١) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٤٨- حضارة مصر الفرعونية | فرانسوا دوما | ماهر جويجاتي |
| ٤٩- الإسلام في البلقان | هـ . ت . نوريس | عبد الوهاب علوب |
| ٥٠- ألف ليلة وليلة أو القول الأسير | جمال الدين بن الشيخ | محمد برادة وعثماني الميلود ويوسف الأنطكي |
| ٥١- مسار الرواية الإسبانو أمريكية | داريو بيانوبيا وخ. م. بينياليستي | محمد أبو العطا |
| ٥٢- العلاج النفسي التدعيمي | ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل | لطفي فطيم وعادل دمرداش |
| ٥٣- الدراما والتعليم | أ . ف . ألنجتون | مرسي سعد الدين |
| ٥٤- المفهوم الإغريقي للمسرح | ج . مايكل والتون | محسن مصيلحي |
| ٥٥- ما وراء العلم | چون بولكنجهوم | علي يوسف علي |
| ٥٦- الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١) | فديريكو غرسية لوركا | محمود علي مكي |
| ٥٧- الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢) | فديريكو غرسية لوركا | محمود السيد و ماهر البطوطي |
| ٥٨- مسرحيتان | فديريكو غرسية لوركا | محمد أبو العطا |
| ٥٩- المحبرة (مسرحية) | كارلوس مونييث | السيد السيد سهيم |
| ٦٠- التصميم والشكل | جوهانز إيتين | صبري محمد عبد الغني |
| ٦١- موسوعة علم الإنسان | شارلوت سيمور - سميث | بإشراف : محمد الجوهري |
| ٦٢- لذّة النّص | رولان بارت | محمد خير البقاعي |
| ٦٣- تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٦٤- برتراند راسل (سيرة حياة) | آلان وود | رمسيس عوض |
| ٦٥- في مدح الكسل ومقالات أخرى | برتراند راسل | رمسيس عوض |
| ٦٦- خمس مسرحيات أندلسية | أنطونيو جالا | عبد اللطيف عبد الحليم |
| ٦٧- مختارات شعرية | فرناندو بيسوا | المهدى أخريف |
| ٦٨- نتاشا العجوز وقصص أخرى | فالنتين راسبوتين | أشرف الصباغ |
| ٦٩- العالم الإسلامي في أوائل القرن العشرين | عبد الرشيد إبراهيم | أحمد فؤاد متولي وهويدا محمد فهمي |
| ٧٠- ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية | أوخينيو تشانج رودريجث | عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد |
| ٧١- السيدة لا تصلح إلا للرمي | داريو فو | حسين محمود |
| ٧٢- السياسي العجوز | ت . س . إليوت | فؤاد مجلي |
| ٧٣- نقد استجابة القارئ | چين ب . تومبكنز | حسن ناظم وعلي حاكم |
| ٧٤- صلاح الدين والمماليك في مصر | ل . ا . سيمينوفا | حسن بيومي |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٧٥- | فن التراجم والسير الذاتية | أندريه موروا | أحمد درويش |
| ٧٦- | جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى | مجموعة من المؤلفين | عبد المقصود عبد الكريم |
| ٧٧- | تاريخ النقد الأدبي الحديث (جـ٢) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٧٨- | العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية | رونالد روبرتسون | أحمد محمود ونورا أمين |
| ٧٩- | شعرية التأليف | بوريس أوسبنسكى | سعيد الغانمى وناصر حلاوى |
| ٨٠- | بوشكين عند «نافورة الدموع» | الكسندر بوشكين | مكارم الغمرى |
| ٨١- | الجماعات المتخيلة | بندكت أندرسن | محمد طارق الشرقاوى |
| ٨٢- | مسرح ميجيل | ميجيل دى أونامونو | محمود السيد على |
| ٨٣- | مختارات شعرية | غوتفريد بن | خالد المعالى |
| ٨٤- | موسوعة الأدب والنقد (جـ١) | مجموعة من المؤلفين | عبد الحميد شيحة |
| ٨٥- | منصور الحلاج (مسرحية) | صلاح زكى أقطاى | عبد الرازق بركات |
| ٨٦- | طول الليل (رواية) | جمال مير صادقى | أحمد فتحى يوسف شتا |
| ٨٧- | نون والقلم (رواية) | جلال آل أحمد | ماجدة العنانى |
| ٨٨- | الابتلاء بالتغرب | جلال آل أحمد | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٨٩- | الطريق الثالث | أنتونى جيدنز | أحمد زايد ومحمد محيى الدين |
| ٩٠- | وسم السيف وقصص أخرى | بورخيس وآخرون | محمد إبراهيم مبروك |
| ٩١- | المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق | باربرا لاسوتسكا - بشونباك | محمد هناء عبد الفتاح |
| ٩٢- | أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر | كارلوس ميجيل | نادية جمال الدين |
| ٩٣- | محدثات العولمة | مايك فيذرستون وسكوت لاش | عبد الوهاب علوب |
| ٩٤- | مسرحيتا الحب الأول والصحبة | صمويل بيكيت | فوزية العشماوى |
| ٩٥- | مختارات من المسرح الإسبانى | أنطونيو بويرو باييخو | سرى محمد عبد اللطيف |
| ٩٦- | ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى | نخبة | إدوار الخراط |
| ٩٧- | هوية فرنسا (مج١) | فرنان برودل | بشير السباعى |
| ٩٨- | الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٩٩- | تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠) | ديفيد روبنسون | إبراهيم قنديل |
| ١٠٠- | مساءلة العولمة | بول هيرست وجراهام تومبسون | إبراهيم فتحى |
| ١٠١- | النص الروائى: تقنيات ومناهج | بيرنار فاليط | رشيد بنحدو |
| ١٠٢- | السياسة والتسامح | عبد الكبير الخطيبى | عز الدين الكتانى الإدريسى |
| ١٠٣- | قبر ابن عربى يليه آياء (شعر) | عبد الوهاب المؤدب | محمد بنيس |
| ١٠٤- | أوبرا ماهوجنى (مسرحية) | برتولت بريشت | عبد الغفار مكاوى |
| ١٠٥- | مدخل إلى النص الجامع | چيرار چينيت | عبد العزيز شبيل |
| ١٠٦- | الأدب الأندلسى | ماريا خيسوس روبييرامتى | أشرف على دعدور |
| ١٠٧- | صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر | نخبة من الشعراء | محمد عبد الله الجعيدى |
| ١٠٨- | ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى | مجموعة من المؤلفين | محمود على مكى |
| ١٠٩- | حروب المياه | چون بولوك وعادل درويش | هاشم أحمد محمد |
| ١١٠- | النساء فى العالم النامى | حسنة بيجوم | منى قطان |
| ١١١- | المرأة والجريمة | فرانسس هيدسون | ريهام حسين إبراهيم |
| ١١٢- | الاحتجاج الهادئ | أرلين علوى ماكليود | إكرام يوسف |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١١٣- | راية التمرد | سادى بلانت | أحمد حسان |
| ١١٤- | مسرحيتا حصاد كونجي وسكان المستنقع | وول شوينكا | نسيم مجلى |
| ١١٥- | غرفة تخص المرء وحده | فرچينيا وولف | سمية رمضان |
| ١١٦- | امرأة مختلفة (درية شفيق) | سينثيا نلسون | نهاد أحمد سالم |
| ١١٧- | المرأة والجنوسة فى الإسلام | ليلى أحمد | منى إبراهيم وهالة كمال |
| ١١٨- | النهضة النسائية فى مصر | بث بارون | لميس النقاش |
| ١١٩- | النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى | أميرة الأزهرى سنبل | بإشراف: رءوف عباس |
| ١٢٠- | الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط | ليلى أبو لغد | مجموعة من المترجمين |
| ١٢١- | الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية | فاطمة موسى | محمد الجندى وإيزابيل كمال |
| ١٢٢- | نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان | جوزيف فوجت | منيرة كروان |
| ١٢٣- | الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية | أنيتل ألكسندرو فنادولينا | أنور محمد إبراهيم |
| ١٢٤- | الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية | چون جراى | أحمد فؤاد بلبع |
| ١٢٥- | التحليل الموسيقى | سيدرك ثورپ ديڤى | سمحة الخولى |
| ١٢٦- | فعل القراءة | ڤولڤانج إيسر | عبد الوهاب علوب |
| ١٢٧- | إرهاب (مسرحية) | صفاء فتحى | بشير السباعى |
| ١٢٨- | الأدب المقارن | سوزان باسنيت | أميرة حسن نويرة |
| ١٢٩- | الرواية الإسبانية المعاصرة | ماريا دولورس أسيس جاروته | محمد أبو العطا وآخرون |
| ١٣٠- | الشرق يصعد ثانية | أندريه جوندر فرانك | شوقى جلال |
| ١٣١- | مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى | مجموعة من المؤلفين | لويس بقطر |
| ١٣٢- | ثقافة العولمة | مايك فيذرستون | عبد الوهاب علوب |
| ١٣٣- | الخوف من المرايا (رواية) | طارق على | طلعت الشايب |
| ١٣٤- | تشريح حضارة | بارى ج. كيمب | أحمد محمود |
| ١٣٥- | المختار من نقد ت. س. إليوت | ت. س. إليوت | ماهر شفيق فريد |
| ١٣٦- | فلاحو الباشا | كينيث كونو | سحر توفيق |
| ١٣٧- | مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر | چوزيف مارى مواريه | كاميليا صبحى |
| ١٣٨- | عالم التليفزيون بين الجمال والعنف | أندريه جلوكسمان | وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٣٩- | پارسيڤال (مسرحية) | ريتشارد فاچنر | مصطفى ماهر |
| ١٤٠- | حيث تلتقى الأنهار | هربرت ميسن | أمل الجبورى |
| ١٤١- | اثنتا عشرة مسرحية يونانية | مجموعة من المؤلفين | نعيم عطية |
| ١٤٢- | الإسكندرية : تاريخ ودليل | أ. م. فورستر | حسن بيومى |
| ١٤٣- | قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى | ديرك لايدر | عدلى السمرى |
| ١٤٤- | صاحبة اللوكاندة (مسرحية) | كارلو جولدونى | سلامة محمد سليمان |
| ١٤٥- | موت أرتيميو كروث (رواية) | كارلوس فوينتس | أحمد حسان |
| ١٤٦- | الورقة الحمراء (رواية) | ميجيل دى ليبس | على عبدالرءوف البمبى |
| ١٤٧- | مسرحيتان | تانكريد دورست | عبدالغفار مكاوى |
| ١٤٨- | القصة القصيرة: النظرية والتقنية | إنريكى أندرسون إمبرت | على إبراهيم منوفى |
| ١٤٩- | النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس | عاطف فضول | أسامة إسبر |
| ١٥٠- | التجربة الإغريقية | روبرت ج. ليتمان | منيرة كروان |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١٥١- | هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١) | فرنان بروديل | بشير السباعى |
| ١٥٢- | عدالة الهنود وقصص أخرى | مجموعة من المؤلفين | محمد محمد الخطابى |
| ١٥٣- | غرام الفراعنة | فيولين فانويك | فاطمة عبدالله محمود |
| ١٥٤- | مدرسة فرانكفورت | فيل سليتر | خليل كلفت |
| ١٥٥- | الشعر الأمريكى المعاصر | نخبة من الشعراء | أحمد مرسى |
| ١٥٦- | المدارس الجمالية الكبرى | جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو | مى التلمسانى |
| ١٥٧- | خسرو وشيرين | النظامى الكنجوى | عبدالعزيز بقوش |
| ١٥٨- | هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢) | فرنان بروديل | بشير السباعى |
| ١٥٩- | الأيديولوچية | ديفيد هوكس | إبراهيم فتحى |
| ١٦٠- | آلة الطبيعة | بول إيرليش | حسين بيومى |
| ١٦١- | مسرحيتان من المسرح الإسبانى | أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا | زيدان عبدالحليم زيدان |
| ١٦٢- | تاريخ الكنيسة | يوحنا الأسيوى | صلاح عبدالعزيز محجوب |
| ١٦٣- | موسوعة علم الاجتماع (جـ ١) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ١٦٤- | شامبوليون (حياة من نور) | چان لاكوتير | نبيل سعد |
| ١٦٥- | حكايات الثعلب (قصص أطفال) | أ. ن. أفاناسيفا | سهير المصادفة |
| ١٦٦- | العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل | يشعياهو ليفمان | محمد محمود أبوغدير |
| ١٦٧- | فى عالم طاغور | رابندرنات طاغور | شكرى محمد عياد |
| ١٦٨- | دراسات فى الأدب والثقافة | مجموعة من المؤلفين | شكرى محمد عياد |
| ١٦٩- | إبداعات أدبية | مجموعة من المؤلفين | شكرى محمد عياد |
| ١٧٠- | الطريق (رواية) | ميجيل دليبيس | بسام ياسين رشيد |
| ١٧١- | وضع حد (رواية) | فرانك بيجو | هدى حسين |
| ١٧٢- | حجر الشمس (شعر) | نخبة | محمد محمد الخطابى |
| ١٧٣- | معنى الجمال | ولتر ت. ستيس | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٧٤- | صناعة الثقافة السوداء | إيليس كاشمور | أحمد محمود |
| ١٧٥- | التليفزيون فى الحياة اليومية | لورينزو فيلشس | وجيه سمعان عبد المسيح |
| ١٧٦- | نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية | توم تيتنبرج | جلال البنا |
| ١٧٧- | أنطون تشيخوف | هنرى ترويا | حصة إبراهيم المنيف |
| ١٧٨- | مختارات من الشعر اليونانى الحديث | نخبة من الشعراء | محمد حمدى إبراهيم |
| ١٧٩- | حكايات أيسوب (قصص أطفال) | أيسوب | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٠- | قصة جاويد (رواية) | إسماعيل فصيح | سليم عبد الأمير حمدان |
| ١٨١- | النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات | فنسنت ب. ليتش | محمد يحيى |
| ١٨٢- | العنف والنبوءة (شعر) | و.ب. ييتس | ياسين طه حافظ |
| ١٨٣- | چان كوكتو على شاشة السينما | رينيه جيلسون | فتحى العشرى |
| ١٨٤- | القاهرة: حالة لا تنام | هانز إيندورفر | دسوقى سعيد |
| ١٨٥- | أسفار العهد القديم فى التاريخ | توماس تومسن | عبد الوهاب علوب |
| ١٨٦- | معجم مصطلحات هيجل | ميخائيل إنوود | إمام عبد الفتاح إمام |
| ١٨٧- | الأرضة (رواية) | بُزرج علوى | محمد علاء الدين منصور |
| ١٨٨- | موت الأدب | ألفين كرنان | بدر الديب |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ١٨٩- | العمى والبصيرة: مقالات فى بلاغة النقد المعاصر | بول دى مان | سعيد الغانمى |
| ١٩٠- | محاورات كونفوشيوس | كونفوشيوس | محسن سيد فرجانى |
| ١٩١- | الكلام رأسمال وقصص أخرى | الحاج أبو بكر إمام وآخرون | مصطفى حجازى السيد |
| ١٩٢- | سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ١٩٣- | عامل المنجم (رواية) | بيتر أبراهامز | محمد عبد الواحد محمد |
| ١٩٤- | مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث | مجموعة من النقاد | ماهر شفيق فريد |
| ١٩٥- | شتاء ٨٤ (رواية) | إسماعيل فصيح | محمد علاء الدين منصور |
| ١٩٦- | المهلة الأخيرة (رواية) | فالنتين راسبوتين | أشرف الصباغ |
| ١٩٧- | سيرة الفاروق | شمس العلماء شبلى النعمانى | جلال السعيد الحفناوى |
| ١٩٨- | الاتصال الجماهيرى | إدوين إمرى وآخرون | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ١٩٩- | تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية | يعقوب لانداو | جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد |
| ٢٠٠- | ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل | جيرمى سيبروك | فخرى لبيب |
| ٢٠١- | الجانب الدينى للفلسفة | جوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٢٠٢- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤) | رينيه ويليك | مجاهد عبد المنعم مجاهد |
| ٢٠٣- | الشعر والشاعرية | ألطاف حسين حالى | جلال السعيد الحفناوى |
| ٢٠٤- | تاريخ نقد العهد القديم | زالمان شازار | أحمد هويدى |
| ٢٠٥- | الجينات والشعوب واللغات | لويجى لوقا كافاللى- سفورزا | أحمد مستجير |
| ٢٠٦- | الهيولية تصنع علماً جديداً | جيمس جلايك | على يوسف على |
| ٢٠٧- | ليل أفريقى (رواية) | رامون خوتاسندير | محمد أبو العطا |
| ٢٠٨- | شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى | دان أوريان | محمد أحمد صالح |
| ٢٠٩- | السرد والمسرح | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٢١٠- | مثنويات حكيم سنائى (شعر) | سنائى الغزنوى | يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢١١- | فردينان دوسوسير | جوناثان كلر | محمود حمدى عبد الغنى |
| ٢١٢- | قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان | مرزبان بن رستم بن شروين | يوسف عبدالفتاح فرج |
| ٢١٣- | مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر | ريمون فلاور | سيد أحمد على الناصرى |
| ٢١٤- | قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع | أنتونى جيدنز | محمد محيى الدين |
| ٢١٥- | سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ٢١٦- | جوانب أخرى من حياتهم | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٢١٧- | مسرحيتان طليعيتان | صمويل بيكيت وهارولد بينتر | نادية البنهاوى |
| ٢١٨- | لعبة الحجلة (رواية) | خوليو كورتازار | على إبراهيم منوفى |
| ٢١٩- | بقايا اليوم (رواية) | كازو إيشجورو | طلعت الشايب |
| ٢٢٠- | الهيولية فى الكون | بارى باركر | على يوسف على |
| ٢٢١- | شعرية كفافى | جريجورى جوزدانيس | رفعت سلام |
| ٢٢٢- | فرانز كافكا | رونالد جراى | نسيم مجلى |
| ٢٢٣- | العلم فى مجتمع حر | باول فيرابند | السيد محمد نفادى |
| ٢٢٤- | دمار يوغسلافيا | برانكا ماجاس | منى عبدالظاهر إبراهيم |
| ٢٢٥- | حكاية غريق (رواية) | جابرييل جارثيا ماركيث | السيد عبدالظاهر السيد |
| ٢٢٦- | أرض المساء وقصائد أخرى | ديفيد هربت لورانس | طاهر محمد على البربرى |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢٢٧- | المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر | خوسيه ماريا ديث بوركى | السيد عبدالظاهر عبدالله |
| ٢٢٨- | علم الجمالية وعلم اجتماع الفن | جانيت وولف | مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن |
| ٢٢٩- | مأزق البطل الوحيد | نورمان كيجان | أمير إبراهيم العمرى |
| ٢٣٠- | عن الذباب والفئران والبشر | فرانسواز جاكوب | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣١- | الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية) | خايمى سالوم بيدال | جمال عبدالرحمن |
| ٢٣٢- | ما بعد المعلومات | توم ستونير | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٢٣٣- | فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى | آرثر هيرمان | طلعت الشايب |
| ٢٣٤- | الإسلام فى السودان | ج. سبنسر تريمنجهام | فؤاد محمد عكود |
| ٢٣٥- | ديوان شمس تبريزى (جـ١) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٣٦- | الولاية | ميشيل شودكيفيتش | أحمد الطيب |
| ٢٣٧- | مصر أرض الوادى | روبين فيدين | عنايات حسين طلعت |
| ٢٣٨- | العولمة والتحرير | تقرير لمنظمة الأنكتاد | ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد |
| ٢٣٩- | العربى فى الأدب الإسرائيلى | جيلا رامراز - رايوخ | نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق |
| ٢٤٠- | الإسلام والغرب وإمكانية الحوار | كاى حافظ | صلاح محجوب إدريس |
| ٢٤١- | فى انتظار البرابرة (رواية) | ج . م. كوتزى | ابتسام عبدالله |
| ٢٤٢- | سبعة أنماط من الغموض | وليام إمبسون | صبرى محمد حسن |
| ٢٤٣- | تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١) | ليفى بروفنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٢٤٤- | الغليان (رواية) | لاورا إسكيبيل | نادية جمال الدين محمد |
| ٢٤٥- | نساء مقاتلات | إليزابيتا أديس وآخرون | توفيق على منصور |
| ٢٤٦- | مختارات قصصية | جابرييل جارثيا ماركيث | على إبراهيم منوفى |
| ٢٤٧- | الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر | والتر أرمبرست | محمد طارق الشرقاوى |
| ٢٤٨- | حقول عدن الخضراء (مسرحية) | أنطونيو جالا | عبداللطيف عبدالحليم |
| ٢٤٩- | لغة التمزق (شعر) | دراجو شتامبوك | رفعت سلام |
| ٢٥٠- | علم اجتماع العلوم | دومنيك فينك | ماجدة محسن أباظة |
| ٢٥١- | موسوعة علم الاجتماع (جـ٢) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ٢٥٢- | رائدات الحركة النسوية المصرية | مارجو بدران | على بدران |
| ٢٥٣- | تاريخ مصر الفاطمية | ل. أ. سيمينوفا | حسن بيومى |
| ٢٥٤- | أقدم لك: الفلسفة | ديف روبنسون وجودى جروفز | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٥- | أقدم لك: أفلاطون | ديف روبنسون وجودى جروفز | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٦- | أقدم لك: ديكارت | ديف روبنسون وكريس جارات | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٥٧- | تاريخ الفلسفة الحديثة | وليم كلى رايت | محمود سيد أحمد |
| ٢٥٨- | الغجر | سير أنجوس فريزر | عُبادة كُحيلة |
| ٢٥٩- | مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور | نخبة | فاروجان كازانجيان |
| ٢٦٠- | موسوعة علم الاجتماع (جـ٣) | جوردون مارشال | بإشراف: محمد الجوهرى |
| ٢٦١- | رحلة فى فكر زكى نجيب محمود | زكى نجيب محمود | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٢٦٢- | مدينة المعجزات (رواية) | إدواردو مندوثا | محمد أبو العطا |
| ٢٦٣- | الكشف عن حافة الزمن | جون جريين | على يوسف على |
| ٢٦٤- | إبداعات شعرية مترجمة | هوراس وشلى | لويس عوض |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢٦٥- | روايات مترجمة | أوسكار وايلد وصمويل جونسون | لويس عوض |
| ٢٦٦- | مدير المدرسة (رواية) | جلال آل أحمد | عادل عبدالمنعم على |
| ٢٦٧- | فن الرواية | ميلان كونديرا | بدر الدين عرودكى |
| ٢٦٨- | ديوان شمس تبريزى (جـ٢) | مولانا جلال الدين الرومى | إبراهيم الدسوقى شتا |
| ٢٦٩- | وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١) | وليم جيفور بالجريف | صبرى محمد حسن |
| ٢٧٠- | وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢) | وليم جيفور بالجريف | صبرى محمد حسن |
| ٢٧١- | الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ | توماس سى. باترسون | شوقى جلال |
| ٢٧٢- | الأديرة الأثرية فى مصر | سى. سى. والترز | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ٢٧٣- | الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر | جوان كول | عنان الشهاوى |
| ٢٧٤- | السيدة باربارا (رواية) | رومولو جاييجوس | محمود على مكى |
| ٢٧٥- | ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً | مجموعة من النقاد | ماهر شفيق فريد |
| ٢٧٦- | فنون السينما | مجموعة من المؤلفين | عبدالقادر التلمسانى |
| ٢٧٧- | الجينات والصراع من أجل الحياة | براين فورد | أحمد فوزى |
| ٢٧٨- | البدايات | إسحاق عظيموف | ظريف عبدالله |
| ٢٧٩- | الحرب الباردة الثقافية | ف.س. سوندرز | طلعت الشايب |
| ٢٨٠- | الأم والنصيب وقصص أخرى | بريم شند وآخرون | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٢٨١- | الفردوس الأعلى (رواية) | عبد الحليم شرر | جلال الحفناوى |
| ٢٨٢- | طبيعة العلم غير الطبيعية | لويس وولبرت | سمير حنا صادق |
| ٢٨٣- | السهل يحترق وقصص أخرى | خوان رولفو | على عبد الروف البمبى |
| ٢٨٤- | هرقل مجنونًا (مسرحية) | يوريبيديس | أحمد عتمان |
| ٢٨٥- | رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى | حسن نظامى الدهلوى | سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٢٨٦- | سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣) | زين العابدين المراغى | محمود علاوى |
| ٢٨٧- | الثقافة والعولمة والنظام العالمى | أنتونى كنج | محمد يحيى وآخرون |
| ٢٨٨- | الفن الروائى | ديفيد لودج | ماهر البطوطى |
| ٢٨٩- | ديوان منوچهرى الدامغانى | أبو نجم أحمد بن قوص | محمد نور الدين عبدالمنعم |
| ٢٩٠- | علم اللغة والترجمة | جورج مونان | أحمد زكريا إبراهيم |
| ٢٩١- | تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١) | فرانشسكو رويس رامون | السيد عبد الظاهر |
| ٢٩٢- | تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢) | فرانشسكو رويس رامون | السيد عبد الظاهر |
| ٢٩٣- | مقدمة للأدب العربى | روجر آلن | مجدى توفيق وآخرون |
| ٢٩٤- | فن الشعر | بوالو | رجاء ياقوت |
| ٢٩٥- | سلطان الأسطورة | جوزيف كامبل وبيل مويرز | بدر الديب |
| ٢٩٦- | مكبث (مسرحية) | وليم شكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| ٢٩٧- | فن النحو بين اليونانية والسريانية | ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى | ماجدة محمد أنور |
| ٢٩٨- | مأساة العبيد وقصص أخرى | نخبة | مصطفى حجازى السيد |
| ٢٩٩- | ثورة فى التكنولوجيا الحيوية | جين ماركس | هاشم أحمد محمد |
| ٣٠٠- | أسطورة بروميثيوس فى الأدب الإنجليزى والفرنسى (مج١) | لويس عوض | جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال |
| ٣٠١- | أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢) | لويس عوض | جمال الجزيرى و محمد الجندى |
| ٣٠٢- | أقدم لك: فنجنشتين | جون هيتون وجودى جروفز | إمام عبد الفتاح إمام |

| | | |
|---|---|---|
| ٣٠٣- أقدم لك: بوذا | جين هوب وبورن فان لون | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٤- أقدم لك: ماركس | ريوس | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٣٠٥- الجلد (رواية) | كروزيو مالابارته | صلاح عبد الصبور |
| ٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ | جان فرانسوا ليوتار | نبيل سعد |
| ٣٠٧- أقدم لك: الشعور | ديفيد بابينو وهوارد سلينا | محمود مكى |
| ٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة | ستيف جونز وبورين فان لو | ممدوح عبد المنعم |
| ٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ | أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت | جمال الجزيرى |
| ٣١٠- أقدم لك: يونج | ماجى هايد ومايكل ماكجنس | محيى الدين مزيد |
| ٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى | ر.ج كولنجوود | فاطمة إسماعيل |
| ٣١٢- روح الشعب الأسود | وليم ديبويس | أسعد حليم |
| ٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر) | خايير بيان | محمد عبدالله الجعيدى |
| ٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم | جانيس مينيك | هويدا السباعى |
| ٣١٥- جرامشى فى العالم العربى | ميشيل بروندينو والطاهر لبيب | كاميليا صبحى |
| ٣١٦- محاكمة سقراط | أى. ف. ستون | نسيم مجلى |
| ٣١٧- بلا غد | س. شير لايموفا- س. زنيكين | أشرف الصباغ |
| ٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة | مجموعة من المؤلفين | أشرف الصباغ |
| ٣١٩- صور دريدا | جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس | حسام نايل |
| ٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج | مؤلف مجهول | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١) | ليفى برو فنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى | دبليو بوجين كلينباور | خالد مفلح حمزة |
| ٣٢٣- فن الساتورا | تراث يونانى قديم | هانم محمد فوزى |
| ٣٢٤- اللعب بالنار (رواية) | أشرف أسدى | محمود علاوى |
| ٣٢٥- عالم الآثار (رواية) | فيليب بوسان | كرستين يوسف |
| ٣٢٦- المعرفة والمصلحة | يورجين هابرماس | حسن صقر |
| ٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١) | نخبة | توفيق على منصور |
| ٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر) | نور الدين عبد الرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر) | تد هيوز | محمد عيد إبراهيم |
| ٣٣٠- كل شيء عن التمثيل الصامت | مارفن شبرد | سامى صلاح |
| ٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى | ستيفن جراى | سامية دياب |
| ٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى | نخبة | على إبراهيم منوفى |
| ٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥ | نبيل مطر | بكر عباس |
| ٣٣٤- لقطات من المستقبل | أرثر كلارك | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية | ناتالى ساروت | فتحى العشرى |
| ٣٣٦- متون الأهرام | نصوص مصرية قديمة | حسن صابر |
| ٣٣٧- فلسفة الولاء | جوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى | نخبة | جلال الحفناوى |
| ٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣) | إدوارد براون | محمد علاء الدين منصور |
| ٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط | بيرش بيربروجلو | فخرى لبيب |

| | | |
|---|---|---|
| ٢٤١- قصائد من رلكه (شعر) | راينر ماريا رلكه | حسن حلمى |
| ٢٤٢- سلامان وأبسال (شعر) | نور الدين عبدالرحمن الجامى | عبد العزيز بقوش |
| ٢٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية) | نادين جورديمر | سمير عبد ربه |
| ٢٤٤- الموت فى الشمس (رواية) | بيتر بالانجيو | سمير عبد ربه |
| ٢٤٥- الركض خلف الزمان (شعر) | بونه ندائى | يوسف عبد الفتاح فرج |
| ٢٤٦- سحر مصر | رشاد رشدى | جمال الجزيرى |
| ٢٤٧- الصبية الطائشون (رواية) | جان كوكتو | بكر الحلو |
| ٢٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١) | محمد فؤاد كوبريلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٢٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة | أرثر والدهورن وآخرون | أحمد عمر شاهين |
| ٢٥٠- بانوراما الحياة السياحية | مجموعة من المؤلفين | عطية شحاتة |
| ٢٥١- مبادئ المنطق | جوزايا رويس | أحمد الانصارى |
| ٢٥٢- قصائد من كفافيس | قسطنطين كفافيس | نعيم عطية |
| ٢٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٢٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٢٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة | حجت مرتجى | محمود علاوى |
| ٢٥٦- الميراث المر | بول سالم | بدر الرفاعى |
| ٢٥٧- متون هرمس | تيموثى فريك وبيتر غاندى | عمر الفاروق عمر |
| ٢٥٨- أمثال الهوسا العامية | نخبة | مصطفى حجازى السيد |
| ٢٥٩- محاورة بارمنيدس | أفلاطون | حبيب الشارونى |
| ٢٦٠- أنثروبولوجيا اللغة | أندريه جاكوب ونويلا باركان | ليلى الشربينى |
| ٢٦١- التصحر: التهديد والمجابهة | آلان جرينجر | عاطف معتمد وآمال شاور |
| ٢٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية) | هاينرش شبورل | سيد أحمد فتح الله |
| ٢٦٣- حركات التحرير الأفريقية | ريتشارد جيبسون | صبرى محمد حسن |
| ٢٦٤- حداثة شكسبير | إسماعيل سراج الدين | نجلاء أبو عجاج |
| ٢٦٥- سأم باريس (شعر) | شارل بودلير | محمد أحمد حمد |
| ٢٦٦- نساء يركضن مع الذئاب | كلاريسا بنكولا | مصطفى محمود محمد |
| ٢٦٧- القلم الجرىء | مجموعة من المؤلفين | البرّاق عبدالهادى رضا |
| ٢٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات | جيرالد برنس | عابد خزندار |
| ٢٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ | فوزية العشماوى | فوزية العشماوى |
| ٢٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية | كليرلا لويت | فاطمة عبدالله محمود |
| ٢٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢) | محمد فؤاد كوبريلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٢٧٢- عاش الشباب (رواية) | وانغ مينغ | وحيد السعيد عبدالحميد |
| ٢٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه | أومبرتو إيكو | على إبراهيم منوفى |
| ٢٧٤- اليوم السادس (رواية) | أندريه شديد | حمادة إبراهيم |
| ٢٧٥- الخلود (رواية) | ميلان كونديرا | خالد أبو اليزيد |
| ٢٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات) | جان أنوى وآخرون | إدوار الخراط |
| ٢٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤) | إدوارد براون | محمد علاء الدين منصور |
| ٢٧٨- المسافر (شعر) | محمد إقبال | يوسف عبدالفتاح فرج |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٢٧٩- | ملك فى الحديقة (رواية) | سنيل باث | جمال عبدالرحمن |
| ٢٨٠- | حديث عن الخسارة | جونتر جراس | شيرين عبدالسلام |
| ٢٨١- | أساسيات اللغة | ر. ل. تراسك | رانيا إبراهيم يوسف |
| ٢٨٢- | تاريخ طبرستان | بهاء الدين محمد إسفنديار | أحمد محمد نادى |
| ٢٨٣- | هدية الحجاز (شعر) | محمد إقبال | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٢٨٤- | القصص التى يحكيها الأطفال | سوزان إنجيل | إيزابيل كمال |
| ٢٨٥- | مشترى العشق (رواية) | محمد على بهزادراد | يوسف عبدالفتاح فرج |
| ٢٨٦- | دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى | جانيت تود | ريهام حسين إبراهيم |
| ٢٨٧- | أغنيات وسوناتات (شعر) | چون دن | بهاء چاهين |
| ٢٨٨- | مواعظ سعدى الشيرازى (شعر) | سعدى الشيرازى | محمد علاء الدين منصور |
| ٢٨٩- | تفاهم وقصص أخرى | نخبة | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٢٩٠- | الأرشيفات والمدن الكبرى | إم. فى. روبرتس | عثمان مصطفى عثمان |
| ٢٩١- | الحافلة الليلكية (رواية) | مايف بينشى | منى الدروبى |
| ٢٩٢- | مقامات ورسائل أندلسية | فرناندو دى لاجرانجا | عبداللطيف عبدالحليم |
| ٢٩٣- | فى قلب الشرق | ندوة لويس ماسينيون | زينب محمود الخضيرى |
| ٢٩٤- | القوى الأربع الأساسية فى الكون | بول ديفيز | هاشم أحمد محمد |
| ٢٩٥- | آلام سياوش (رواية) | إسماعيل فصيح | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٢٩٦- | السافاك | تقى نجارى راد | محمود علاوى |
| ٢٩٧- | أقدم لك: نيتشه | لورانس جين وكيتى شين | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٢٩٨- | أقدم لك: سارتر | فيليب تودى وهوارد ريد | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٢٩٩- | أقدم لك: كامى | ديفيد ميروفتش وآلن كوركس | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٠٠- | مومو (رواية) | ميشائيل إنده | باهر الجوهرى |
| ٤٠١- | أقدم لك: علم الرياضيات | زيادون ساردر وآخرون | ممدوح عبد المنعم |
| ٤٠٢- | أقدم لك: ستيفن هوكنج | ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت | ممدوح عبدالمنعم |
| ٤٠٣- | ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان) | تودور شتورم وجوتفرد كولر | عماد حسن بكر |
| ٤٠٤- | تعويذة الحسى | ديفيد إبرام | ظبية خميس |
| ٤٠٥- | إيزابيل (رواية) | أندريه جيد | حمادة إبراهيم |
| ٤٠٦- | المستعربون الإسبان فى القرن ١٩ | مانويلا مانتاناريس | جمال عبد الرحمن |
| ٤٠٧- | الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه | مجموعة من المؤلفين | طلعت شاهين |
| ٤٠٨- | معجم تاريخ مصر | جوان فوتشركنج | عنان الشهاوى |
| ٤٠٩- | انتصار السعادة | برتراند راسل | إلهامى عمارة |
| ٤١٠- | خلاصة القرن | كارل بوبر | الزواوى بغورة |
| ٤١١- | همس من الماضى | جينيفر أكرمان | أحمد مستجير |
| ٤١٢- | تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢) | ليفى بروفنسال | بإشراف: صلاح فضل |
| ٤١٣- | أغنيات المنفى (شعر) | ناظم حكمت | محمد البخارى |
| ٤١٤- | الجمهورية العالمية للآداب | باسكال كازانوفا | أمل الصبان |
| ٤١٥- | صورة كوكب (مسرحية) | فريدريش دورينمات | أحمد كامل عبدالرحيم |
| ٤١٦- | مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر | آ. آ. رتشاردز | محمد مصطفى بدوى |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٤١٧- | تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥) | رينيه ويليك | مجاهد عبدالمنعم مجاهد |
| ٤١٨- | سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية | جين هاثواى | عبد الرحمن الشيخ |
| ٤١٩- | العصر الذهبى للإسكندرية | جون مارلو | نسيم مجلى |
| ٤٢٠- | مكرو ميجاس (قصة فلسفية) | فولتير | الطيب بن رجب |
| ٤٢١- | الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول | روى متحدة | أشرف كيلانى |
| ٤٢٢- | رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١) | ثلاثة من الرحالة | عبدالله عبدالرازق إبراهيم |
| ٤٢٣- | إسراءات الرجل الطيف | نخبة | وحيد النقاش |
| ٤٢٤- | لوائح الحق ولوامع العشق (شعر) | نور الدين عبدالرحمن الجامى | محمد علاء الدين منصور |
| ٤٢٥- | من طاووس إلى فرح | محمود طلوعى | محمود علاوى |
| ٤٢٦- | الخفافيش وقصص أخرى | نخبة | محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٢٧- | بانديراس الطاغية (رواية) | باى إنكلان | ثريا شلبى |
| ٤٢٨- | الخزانة الخفية | محمد هوتك بن داود خان | محمد أمان صافى |
| ٤٢٩- | أقدم لك: هيجل | ليود سبنسر وأندزجى كروز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٠- | أقدم لك: كانط | كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣١- | أقدم لك: فوكو | كريس هورروكس وزوران جفتيك | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٢- | أقدم لك: ماكيافللى | باتريك كيرى وأوسكار زاريت | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٣- | أقدم لك: جويس | ديفيد نوريس وكارل فلنت | حمدى الجابرى |
| ٤٣٤- | أقدم لك: الرومانسية | دونكان هيث وجودى بورهام | عصام حجازى |
| ٤٣٥- | توجهات ما بعد الحداثة | نيكولاس زربرج | ناجى رشوان |
| ٤٣٦- | تاريخ الفلسفة (مج١) | فردريك كوبلستون | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٣٧- | رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى | شبلى النعمانى | جلال الحفناوى |
| ٤٣٨- | بطلات وضحايا | إيمان ضياء الدين بيبرس | عايدة سيف الدولة |
| ٤٣٩- | موت المرابى (رواية) | صدر الدين عينى | محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب |
| ٤٤٠- | قواعد اللهجات العربية الحديثة | كرستن بروستاد | محمد طارق الشرقاوى |
| ٤٤١- | رب الأشياء الصغيرة (رواية) | أرونداتى روى | فخرى لبيب |
| ٤٤٢- | حتشبسوت: المرأة الفرعونية | فوزية أسعد | ماهر جويجاتى |
| ٤٤٣- | اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها | كيس فرستيغ | محمد طارق الشرقاوى |
| ٤٤٤- | أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة | لاوريت سيجورنه | صالح علمانى |
| ٤٤٥- | حول وزن الشعر | برويز ناتل خانلرى | محمد محمد يونس |
| ٤٤٦- | التحالف الأسود | ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير | أحمد محمود |
| ٤٤٧- | أقدم لك: نظرية الكم | ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت | ممدوح عبدالمنعم |
| ٤٤٨- | أقدم لك: علم نفس التطور | ديلان إيفانز وأوسكار زاريت | ممدوح عبدالمنعم |
| ٤٤٩- | أقدم لك: الحركة النسوية | نخبة | جمال الجزيرى |
| ٤٥٠- | أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية | صوفيا فوكا وريبيكا رايت | جمال الجزيرى |
| ٤٥١- | أقدم لك: الفلسفة الشرقية | ريتشارد أوزبورن وبورن فان لون | إمام عبد الفتاح إمام |
| ٤٥٢- | أقدم لك: لينين والثورة الروسية | ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت | محيى الدين مزيد |
| ٤٥٣- | القاهرة: إقامة مدينة حديثة | جان لوك أرنو | حليم طوسون وفؤاد الدهان |
| ٤٥٤- | خمسون عامًا من السينما الفرنسية | رينيه بريدال | سوزان خليل |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٤٥٥- | تاريخ الفلسفة الحديثة (مج٥) | فردريك كوبلستون | محمود سيد أحمد |
| ٤٥٦- | لا تنسنى (رواية) | مريم جعفرى | هويدا عزت محمد |
| ٤٥٧- | النساء فى الفكر السياسى الغربى | سوزان موللر أوكين | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٥٨- | الموريسكيون الأندلسيون | مرثيديس غارثيا أرينال | جمال عبد الرحمن |
| ٤٥٩- | نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية | توم تيتنبرج | جلال البنا |
| ٤٦٠- | أقدم لك: الفاشية والنازية | ستوارت هود وليتزا جانستز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٦١- | أقدم لك: لكان | داريان ليدر وجودى جروفز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٤٦٢- | طه حسين من الأزهر إلى السوربون | عبدالرشيد الصادق محمودى | عبدالرشيد الصادق محمودى |
| ٤٦٣- | الدولة المارقة | ويليام بلوم | كمال السيد |
| ٤٦٤- | ديمقراطية للقلة | مايكل بارنتى | حصة إبراهيم المنيف |
| ٤٦٥- | قصص اليهود | لويس جنزبيرج | جمال الرفاعى |
| ٤٦٦- | حكايات حب وبطولات فرعونية | فيولين فانويك | فاطمة عبد الله |
| ٤٦٧- | التفكير السياسى والنظرة السياسية | ستيفين ديلو | ربيع وهبة |
| ٤٦٨- | روح الفلسفة الحديثة | جوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٤٦٩- | جلال الملوك | نصوص حبشية قديمة | مجدى عبدالرازق |
| ٤٧٠- | الأراضى والجودة البيئية | جارى م. بيرزنسكى وآخرون | محمد السيد النتة |
| ٤٧١- | رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢) | ثلاثة من الرحالة | عبد الله عبد الرازق إبراهيم |
| ٤٧٢- | دون كيخوتى (القسم الأول) | ميجيل دى ثربانتس سابيدرا | سليمان العطار |
| ٤٧٣- | دون كيخوتى (القسم الثانى) | ميجيل دى ثربانتس سابيدرا | سليمان العطار |
| ٤٧٤- | الأدب والنسوية | بام موريس | سهام عبدالسلام |
| ٤٧٥- | صوت مصر: أم كلثوم | فرجينيا دانيلسون | عادل هلال عنانى |
| ٤٧٦- | أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسى | ماريلين بوث | سحر توفيق |
| ٤٧٧- | تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين | هيلدا هوخام | أشرف كيلانى |
| ٤٧٨- | الصين والولايات المتحدة | ليوشيه شنج و لى شى دونج | عبد العزيز حمدى |
| ٤٧٩- | المقهـــى (مسرحية) | لاو شه | عبد العزيز حمدى |
| ٤٨٠- | تساى ون جى (مسرحية) | كو مو روا | عبد العزيز حمدى |
| ٤٨١- | بردة النبى | روى متحدة | رضوان السيد |
| ٤٨٢- | موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية | روبير جاك تيبو | فاطمة عبد الله |
| ٤٨٣- | النسوية وما بعد النسوية | سارة جامبل | أحمد الشامى |
| ٤٨٤- | جمالية التلقى | هانس روبيرت ياوس | رشيد بنحدو |
| ٤٨٥- | التوبة (رواية) | نذير أحمد الدهلوى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٦- | الذاكرة الحضارية | يان أسمن | عبدالحليم عبدالغنى رجب |
| ٤٨٧- | الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية | رفيع الدين المراد أبادى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٨- | الحب الذى كان وقصائد أخرى | نخبة | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٤٨٩- | هُسرل: الفلسفة علمًا دقيقًا | إدموند هُسرل | محمود رجب |
| ٤٩٠- | أسمار الببغاء | محمد قادرى | عبد الوهاب علوب |
| ٤٩١- | نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقى | نخبة | سمير عبد ربه |
| ٤٩٢- | محمد على مؤسس مصر الحديثة | جى فارجيت | محمد رفعت عواد |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٤٩٣- | خطابات إلى طالب الصوتيات | هارولد بالمر | محمد صالح الضالع |
| ٤٩٤- | كتاب الموتى: الخروج فى النهار | نصوص مصرية قديمة | شريف الصيفى |
| ٤٩٥- | اللوبى | إدوارد تيفان | حسن عبد ربه المصرى |
| ٤٩٦- | الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١) | إكوانو بانولى | مجموعة من المترجمين |
| ٤٩٧- | العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط | نادية العلى | مصطفى رياض |
| ٤٩٨- | النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث | جوديث تاكر ومارجريت مريودز | أحمد على بدوى |
| ٤٩٩- | تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع | مجموعة من المؤلفين | فيصل بن خضراء |
| ٥٠٠- | فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية | تيتز رووكى | طلعت الشايب |
| ٥٠١- | تاريخ النساء فى الغرب (جـ١) | أرثر جولد هامر | سحر فراج |
| ٥٠٢- | أصوات بديلة | مجموعة من المؤلفين | هالة كمال |
| ٥٠٣- | مختارات من الشعر الفارسى الحديث | نخبة من الشعراء | محمد نور الدين عبدالمنعم |
| ٥٠٤- | كتابات أساسية (جـ١) | مارتن هايدجر | إسماعيل المصدق |
| ٥٠٥- | كتابات أساسية (جـ٢) | مارتن هايدجر | إسماعيل المصدق |
| ٥٠٦- | ربما كان قديساً (رواية) | آن تيلر | عبدالحميد فهمى الجمال |
| ٥٠٧- | سيدة الماضى الجميل (مسرحية) | بيتر شيفر | شوقى فهيم |
| ٥٠٨- | المولوية بعد جلال الدين الرومى | عبدالباقى جلبنارلى | عبدالله أحمد إبراهيم |
| ٥٠٩- | الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك | آدم صبرة | قاسم عبده قاسم |
| ٥١٠- | الأرملة الماكرة (مسرحية) | كارلو جولدونى | عبدالرازق عيد |
| ٥١١- | كوكب مرقَّع (رواية) | آن تيلر | عبدالحميد فهمى الجمال |
| ٥١٢- | كتابة النقد السينمائى | تيموثى كوريجان | جمال عبد الناصر |
| ٥١٣- | العلم الجسور | تيد أنتون | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٥١٤- | مدخل إلى النظرية الأدبية | جونثان كولر | مصطفى بيومى عبد السلام |
| ٥١٥- | من التقليد إلى ما بعد الحداثة | فدوى مالطى دوجلاس | فدوى مالطى دوجلاس |
| ٥١٦- | إرادة الإنسان فى علاج الإدمان | أرنولد واشنطون ودونا باوندى | صبرى محمد حسن |
| ٥١٧- | نقش على الماء وقصص أخرى | نخبة | سمير عبد الحميد إبراهيم |
| ٥١٨- | استكشاف الأرض والكون | إسحق عظيموف | هاشم أحمد محمد |
| ٥١٩- | محاضرات فى المثالية الحديثة | جوزايا رويس | أحمد الأنصارى |
| ٥٢٠- | الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع | أحمد يوسف | أمل الصبان |
| ٥٢١- | قاموس تراجم مصر الحديثة | أرثر جولد سميث | عبدالوهاب بكر |
| ٥٢٢- | إسبانيا فى تاريخها | أميركو كاسترو | على إبراهيم منوفى |
| ٥٢٣- | الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن | باسيليو بابون مالدونادو | على إبراهيم منوفى |
| ٥٢٤- | الملك لير (مسرحية) | وليم شكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| ٥٢٥- | موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى | دنيس جونسون | نادية رفعت |
| ٥٢٦- | أقدم لك: السياسة البيئية | ستيفن كرول ووليم رانكين | محيى الدين مزيد |
| ٥٢٧- | أقدم لك: كافكا | ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب | جمال الجزيرى |
| ٥٢٨- | أقدم لك: تروتسكى والماركسية | طارق على وفِلْ إيفانز | جمال الجزيرى |
| ٥٢٩- | بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى | محمد إقبال | حازم محفوظ |
| ٥٣٠- | مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية | رينيه جينو | عمر الفاروق عمر |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٥٣١- | ما الذى حدث فى «حدث» ١١ سبتمبر؟ | جاك دريدا | صفاء فتحى |
| ٥٣٢- | المغامر والمستشرق | هنرى لورنس | بشير السباعى |
| ٥٣٣- | تعلُّم اللغة الثانية | سوزان جاس | محمد طارق الشرقاوى |
| ٥٣٤- | الإسلاميون الجزائريون | سيفرين لابا | حمادة إبراهيم |
| ٥٣٥- | مخزن الأسرار (شعر) | نظامى الكنجوى | عبدالعزيز بقوش |
| ٥٣٦- | الثقافات وقيم التقدم | صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون | شوقى جلال |
| ٥٣٧- | للحب والحرية (شعر) | نخبة | عبدالغفار مكاوى |
| ٥٣٨- | النفس والآخر فى قصص يوسف الشارونى | كيت دانيلر | محمد الحديدى |
| ٥٣٩- | خمس مسرحيات قصيرة | كاريل تشرشل | محسن مصيلحى |
| ٥٤٠- | توجهات بريطانية - شرقية | السير رونالد ستورس | رءوف عباس |
| ٥٤١- | هى تتخيل وهلاوس أخرى | خوان خوسيه مياس | مروة رزق |
| ٥٤٢- | قصص مختارة من الأدب اليونانى الحديث | نخبة | نعيم عطية |
| ٥٤٣- | أقدم لك: السياسة الأمريكية | باتريك بروجان وكريس جرات | وفاء عبدالقادر |
| ٥٤٤- | أقدم لك: ميلانى كلاين | روبرت هنشل وآخرون | حمدى الجابرى |
| ٥٤٥- | يا له من سباق محموم | فرانسيس كريك | عزت عامر |
| ٥٤٦- | ريموس | ت. ب. وايزمان | توفيق على منصور |
| ٥٤٧- | أقدم لك: بارت | فيليب تودى وآن كورس | جمال الجزيرى |
| ٥٤٨- | أقدم لك: علم الاجتماع | ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون | حمدى الجابرى |
| ٥٤٩- | أقدم لك: علم العلامات | بول كوبلى وليتاجانز | جمال الجزيرى |
| ٥٥٠- | أقدم لك: شكسبير | نيك جروم وبيرو | حمدى الجابرى |
| ٥٥١- | الموسيقى والعولمة | سايمون ماندى | سمحة الخولى |
| ٥٥٢- | قصص مثالية | ميجيل دى ثربانتس | على عبد الرءوف البمبى |
| ٥٥٣- | مدخل للشعر الفرنسى الحديث والمعاصر | دانيال لوفرس | رجاء ياقوت |
| ٥٥٤- | مصر فى عهد محمد على | عفاف لطفى السيد مارسوه | عبدالسميع عمر زين الدين |
| ٥٥٥- | الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادى والعشرين | أناتولى أوتكين | أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالى |
| ٥٥٦- | أقدم لك: جان بودريار | كريس هوروكس وزوران جيفتك | حمدى الجابرى |
| ٥٥٧- | أقدم لك: الماركيز دى ساد | ستوارت هود وجراهام كرولى | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٥٥٨- | أقدم لك: الدراسات الثقافية | زيودين ساردار وبورين فان لون | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٥٥٩- | الماس الزائف (رواية) | تشا تشاجى | عبدالحى أحمد سالم |
| ٥٦٠- | صلصلة الجرس (شعر) | محمد إقبال | جلال السعيد الحفناوى |
| ٥٦١- | جناح جبريل (شعر) | محمد إقبال | جلال السعيد الحفناوى |
| ٥٦٢- | بلايين وبلايين | كارل ساجان | عزت عامر |
| ٥٦٣- | ورود الخريف (مسرحية) | خاثينتو بينابينتى | صبرى محمدى التهامى |
| ٥٦٤- | عُش الغريب (مسرحية) | خاثينتو بينابينتى | صبرى محمدى التهامى |
| ٥٦٥- | الشرق الأوسط المعاصر | ديبورا ج. جيرنر | أحمد عبدالحميد أحمد |
| ٥٦٦- | تاريخ أوروبا فى العصور الوسطى | موريس بيشوب | على السيد على |
| ٥٦٧- | الوطن المغتصب | مايكل رايس | إبراهيم سلامة إبراهيم |
| ٥٦٨- | الأصولى فى الرواية | عبد السلام حيدر | عبد السلام حيدر |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٥٦٩- | موقع الثقافة | هومى بابا | ثائر ديب |
| ٥٧٠- | دول الخليج الفارسى | سير رويرت هاى | يوسف الشارونى |
| ٥٧١- | تاريخ النقد الإسبانى المعاصر | إيميليا دى ثوليتا | السيد عبد الظاهر |
| ٥٧٢- | الطب فى زمن الفراعنة | برونو أليوا | كمال السيد |
| ٥٧٣- | أقدم لك: فرويد | ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى | جمال الجزيرى |
| ٥٧٤- | مصر القديمة فى عيون الإيرانيين | حسن بيرنيا | علاء الدين السباعى |
| ٥٧٥- | الاقتصاد السياسى للعولمة | نجير وودز | أحمد محمود |
| ٥٧٦- | فكر ثربانتس | أمريكو كاسترو | ناهد العشرى محمد |
| ٥٧٧- | مغامرات بينوكيو | كارلو كولودى | محمد قدرى عمارة |
| ٥٧٨- | الجماليات عند كيتس وهنت | أيومى ميزوكوشى | محمد إبراهيم وعصام عبد الروف |
| ٥٧٩- | أقدم لك: تشومسكى | جون ماهر وجودى جرونز | محيى الدين مزيد |
| ٥٨٠- | دائرة المعارف الدولية (مج١) | جون فيزر ويول سيترجز | بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى |
| ٥٨١- | الحمقى يموتون (رواية) | ماريو بوزو | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٢- | مرايا على الذات (رواية) | هوشنك كلشيرى | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٣- | الجيران (رواية) | أحمد محمود | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٤- | سفر (رواية) | محمود دولت آبادى | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٥- | الأمير احتجاب (رواية) | هوشنك كلشيرى | سليم عبد الأمير حمدان |
| ٥٨٦- | السينما العربية والأفريقية | ليزبيث مالكموس وروى آرمز | سهام عبد السلام |
| ٥٨٧- | تاريخ تطور الفكر الصينى | مجموعة من المؤلفين | عبدالعزيز حمدى |
| ٥٨٨- | أمنحوتپ الثالث | أنييس كابرول | ماهر جويجاتى |
| ٥٨٩- | تمبكت العجيبة (رواية) | فيلكس ديبوا | عبدالله عبدالرازق إبراهيم |
| ٥٩٠- | أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية | نخبة | محمود مهدى عبدالله |
| ٥٩١- | الشاعر والمفكر | هوراتيوس | على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد |
| ٥٩٢- | الثورة المصرية (جـ١) | محمد صبرى السوربونى | مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان |
| ٥٩٣- | قصائد ساحرة | بول فاليرى | بكر الحلو |
| ٥٩٤- | القلب السمين (قصة أطفال) | سوزانا تامارو | أمانى فوزى |
| ٥٩٥- | الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢) | إكوادو بانولى | مجموعة من المترجمين |
| ٥٩٦- | الصحة العقلية فى العالم | روبرت ديجارليه وآخرون | إيهاب عبدالرحيم محمد |
| ٥٩٧- | مسلمو غرناطة | خوليو كاروباروخا | جمال عبدالرحمن |
| ٥٩٨- | مصر وكنعان وإسرائيل | دونالد ريدفورد | بيومى على قنديل |
| ٥٩٩- | فلسفة الشرق | هرداد مهرين | محمود علاوى |
| ٦٠٠- | الإسلام فى التاريخ | برنارد لويس | مدحت طه |
| ٦٠١- | النسوية والمواطنة | ريان فوت | أيمن بكر وسمر الشيشكلى |
| ٦٠٢- | ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية | جيمس وليامز | إيمان عبدالعزيز |
| ٦٠٣- | النقد الثقافى | آرثر أيزابرجر | وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى |
| ٦٠٤- | الكوارث الطبيعية (مج١) | باتريك ل. آبوت | توفيق على منصور |
| ٦٠٥- | مخاطر كوكبنا المضطرب | إرنست زيبروسكى (الصغير) | مصطفى إبراهيم فهمى |
| ٦٠٦- | قصة البردى اليونانى فى مصر | ريتشارد هاريس | محمود إبراهيم السعدنى |

| | | |
|---|---|---|
| ٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١) | هارى سينت فيلبى | صبرى محمد حسن |
| ٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢) | هارى سينت فيلبى | صبرى محمد حسن |
| ٦٠٩- الانتخاب الثقافى | أجنر فوج | شوقى جلال |
| ٦١٠- العمارة المدجنة | رفائيل لويث جوثمان | على إبراهيم منوفى |
| ٦١١- النقد والأيديولوجية | تيرى إيجلتون | فخرى صالح |
| ٦١٢- رسالة النفسية | فضل الله بن حامد الحسينى | محمد محمد يونس |
| ٦١٣- السياحة والسياسة | كولن مايكل هول | محمد فريد حجاب |
| ٦١٤- بيت الأقصر الكبير( رواية) | فوزية أسعد | منى قطان |
| ٦١٥- عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩١٧ إلى ١٩٢٢ | أليس بسيرينى | محمد رفعت عواد |
| ٦١٦- أساطير بيضاء | روبرت يانج | أحمد محمود |
| ٦١٧- الفولكلور والبحر | هوراس بيك | أحمد محمود |
| ٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة | تشارلز فيلبس | جلال البنا |
| ٦١٩- مفاتيح أورشليم القدس | ريمون استانبولى | عايدة الباجورى |
| ٦٢٠- السلام الصليبى | توماش ماستناك | بشير السباعى |
| ٦٢١- النوبة المعبر الحضارى | وليم ى. أدمز | فؤاد عكود |
| ٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين | أى تشينغ | أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى |
| ٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى | سعيد قانعى | يوسف عبدالفتاح |
| ٦٢٤- أزمة العالم الحديث | رينيه جينو | عمر الفاروق عمر |
| ٦٢٥- الجرح السرى | جان جينيه | محمد برادة |
| ٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢) | نخبة | توفيق على منصور |
| ٦٢٧- حكايات إيرانية | نخبة | عبدالوهاب علوب |
| ٦٢٨- أصل الأنواع | تشارلس داروين | مجدى محمود المليجى |
| ٦٢٩- قرن آخر من الهيمنة الأمريكية | نيقولاس جويات | عزة الخميسى |
| ٦٣٠- سيرتى الذاتية | أحمد بللو | صبرى محمد حسن |
| ٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر | نخبة | بإشراف: حسن طلب |
| ٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا | دولورس برامون | رانيا محمد |
| ٦٣٣- الحب وفنونه (شعر) | نخبة | حمادة إبراهيم |
| ٦٣٤- مكتبة الإسكندرية | روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين | مصطفى البهنساوى |
| ٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر | جودة عبد الخالق | سمير كريم |
| ٦٣٦- حج يولندة | جناب شهاب الدين | سامية محمد جلال |
| ٦٣٧- مصر الخديوية | ف. روبرت هنتر | بدر الرفاعى |
| ٦٣٨- الديمقراطية والشعر | روبرت بن ورين | فؤاد عبد المطلب |
| ٦٣٩- فندق الأرق (شعر) | تشارلز سيميك | أحمد شافعى |
| ٦٤٠- ألكسياد | الأميرة أنّاكومنينا | حسن حبشى |
| ٦٤١- برتراندرسل (مختارات) | برتراند رسل | محمد قدرى عمارة |
| ٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطور | جوناثان ميلر وبورين فان لون | ممدوح عبد المنعم |
| ٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر) | عبد الماجد الدريابادى | سمير عبدالحميد إبراهيم |
| ٦٤٤- العلوم عند المسلمين | هوارد د.تيرنر | فتح الله الشيخ |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٦٤٥- | السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية | تشارلز كيجلى ويوجين ويتكوف | عبد الوهاب علوب |
| ٦٤٦- | قصة الثورة الإيرانية | سيهر نبيح | عبد الوهاب علوب |
| ٦٤٧- | رسائل من مصر | جون نينيه | فتحى العشرى |
| ٦٤٨- | بورخيس | بياتريث سارلو | خليل كلفت |
| ٦٤٩- | الخوف وقصص خرافية أخرى | جى دى موباسان | سحر يوسف |
| ٦٥٠- | الدولة والسلطة والسياسة فى الشرق الأوسط | روجر أوين | عبد الوهاب علوب |
| ٦٥١- | ديليسبس الذى لا نعرفه | وثائق قديمة | أمل الصبان |
| ٦٥٢- | آلهة مصر القديمة | كلود تروبكر | حسن نصر الدين |
| ٦٥٣- | مدرسة الطغاة (مسرحية) | إيريش كستنر | سمير جريس |
| ٦٥٤- | أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١) | نصوص قديمة | عبد الرحمن الخميسى |
| ٦٥٥- | أساطير وآلهة | إيزابيل فرانكو | حليم طوسون ومحمود ماهر طه |
| ٦٥٦- | خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان) | ألفونسو ساسترى | ممدوح البستاوى |
| ٦٥٧- | محاكم التفتيش والموريسكيون | مرثيديس غارثيا أرينال | خالد عباس |
| ٦٥٨- | حوارات مع خوان رامون خيمينيث | خوان رامون خيمينيث | صبرى التهامى |
| ٦٥٩- | قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية | نخبة | عبداللطيف عبدالحليم |
| ٦٦٠- | نافذة على أحدث العلوم | ريتشارد فايفيلد | هاشم أحمد محمد |
| ٦٦١- | روائع أندلسية إسلامية | نخبة | صبرى التهامى |
| ٦٦٢- | رحلة إلى الجذور | داسو سالديبار | صبرى التهامى |
| ٦٦٣- | امرأة عادية | ليوسيل كليفتون | أحمد شافعى |
| ٦٦٤- | الرجل على الشاشة | ستيفن كوهان وإنا راى هارك | عصام زكريا |
| ٦٦٥- | عوالم أخرى | بول دافيز | هاشم أحمد محمد |
| ٦٦٦- | تطور الصورة الشعرية عند شكسبير | ولفجانج اتش كليمن | جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب |
| ٦٦٧- | الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى | ألفن جولدنر | على ليلة |
| ٦٦٨- | ثقافات العولمة | فريدريك جيمسون وماساو ميوشى | ليلى الجبالى |
| ٦٦٩- | ثلاث مسرحيات | وول شوينكا | نسيم مجلى |
| ٦٧٠- | أشعار جوستاف أدولفو | جوستاف أدولفو بكر | ماهر البطوطى |
| ٦٧١- | قل لى كم مضى على رحيل القطار؟ | جيمس بولدوين | على عبدالأمير صالح |
| ٦٧٢- | مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال | نخبة | إبتهال سالم |
| ٦٧٣- | ضرب الكليم (شعر) | محمد إقبال | جلال الحفناوى |
| ٦٧٤- | ديوان الإمام الخمينى | آية الله العظمى الخمينى | محمد علاء الدين منصور |
| ٦٧٥- | أثينا السوداء (جـ٢، مج١) | مارتن برنال | بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى |
| ٦٧٦- | أثينا السوداء (جـ٢، مج٢) | مارتن برنال | بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى |
| ٦٧٧- | تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١) | إدوارد جرانفيل براون | أحمد كمال الدين حلمى |
| ٦٧٨- | تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢) | إدوارد جرانفيل براون | أحمد كمال الدين حلمى |
| ٦٧٩- | مختارات شعرية مترجمة (جـ٢) | وليام شكسبير | توفيق على منصور |
| ٦٨٠- | سنوات الطفولة (رواية) | وول شوينكا | سمير عبد ربه |
| ٦٨١- | هل يوجد نص فى هذا الفصل؟ | ستانلى فش | أحمد الشيمى |
| ٦٨٢- | نجوم حظر التجوال الجديد (رواية) | بن أوكرى | صبرى محمد حسن |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٦٨٣- | سكين واحد لكل رجل (رواية) | ت. م. ألوكو | صبرى محمد حسن |
| ٦٨٤- | الأعمال القصصية الكاملة (أنا كندا) (جـ١) | أوراثيو كيروجا | رزق أحمد بهنسى |
| ٦٨٥- | الأعمال القصصية الكاملة (الصحراء) (جـ٢) | أوراثيو كيروجا | رزق أحمد بهنسى |
| ٦٨٦- | امرأة محاربة (رواية) | ماكسين هونج كنجستون | سحر توفيق |
| ٦٨٧- | محبوبة (رواية) | فتانة حاج سيد جوادى | ماجدة العنانى |
| ٦٨٨- | الانفجارات الثلاثة العظمى | فيليب م. دوبر وريتشارد أ. موار | فتح الله الشيخ وأحمد السماحى |
| ٦٨٩- | الملف (مسرحية) | تادووش روجيفيتش | هناء عبد الفتاح |
| ٦٩٠- | محاكم التفتيش فى فرنسا | (مختارات) | رمسيس عوض |
| ٦٩١- | ألبرت أينشتين: حياته وغرامياته | (مختارات) | رمسيس عوض |
| ٦٩٢- | أقدم لك: الوجودية | ريتشارد أبيجانسى وأوسكار زاريت | حمدى الجابرى |
| ٦٩٣- | أقدم لك: القتل الجماعى (المحرقة) | حائيم برشيت وآخرون | جمال الجزيرى |
| ٦٩٤- | أقدم لك: دريدا | جيف كولينز وبيل مايبلين | حمدى الجابرى |
| ٦٩٥- | أقدم لك: رسل | ديف روبنسون وجودى جروف | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٦- | أقدم لك: روسو | ديف روبنسون وأوسكار زاريت | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٧- | أقدم لك: أرسطو | روبرت ودفين وجودى جروفس | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٨- | أقدم لك: عصر التنوير | ليود سبنسر وأندرزيجى كروز | إمام عبدالفتاح إمام |
| ٦٩٩- | أقدم لك: التحليل النفسى | إيفان وارد وأوسكار زارايت | جمال الجزيرى |
| ٧٠٠- | الكاتب وواقعه | ماريو فرجاش | بسمة عبدالرحمن |
| ٧٠١- | الذاكرة والحداثة | وليم رود فيفيان | منى البرنس |
| ٧٠٢- | الأمثال الفارسية | أحمد وكيليان | محمود علاوى |
| ٧٠٣- | تاريخ الأدب فى إيران (جـ٢) | إدوارد جرانفيل براون | أمين الشواربى |
| ٧٠٤- | فيه ما فيه | مولانا جلال الدين الرومى | محمد علاء الدين منصور وآخرون |
| ٧٠٥- | فضل الأنام من رسائل حجة الإسلام | الإمام الغزالى | عبدالحميد مدكور |
| ٧٠٦- | الشفرة الوراثية وكتاب التحولات | جونسون ف. يان | عزت عامر |
| ٧٠٧- | أقدم لك: ڤالتر بنيامين | هوارد كاليجل وآخرون | وفاء عبدالقادر |
| ٧٠٨- | فراعنة من؟ | دونالد مالكولم ريد | رءوف عباس |
| ٧٠٩- | معنى الحياة | ألفريد أدلر | عادل نجيب بشرى |
| ٧١٠- | الأطفال والتكنولوجيا والثقافة | يان هاتشباى وجوموران إليس | دعاء محمد الخطيب |
| ٧١١- | درة التاج | ميرزا محمد هادى رسوا | هناء عبد الفتاح |
| ٧١٢- | ميراث الترجمة: الإلياذة (جـ١) | هوميروس | سليمان البستانى |
| ٧١٣- | ميراث الترجمة: الإلياذة (جـ٢) | هوميروس | سليمان البستانى |
| ٧١٤- | ميراث الترجمة: حديث القلوب | لامنيه | حنا صاوه |
| ٧١٥- | جامعة كل المعارف (جـ١) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧١٦- | جامعة كل المعارف (جـ٢) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧١٧- | جامعة كل المعارف (جـ٣) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧١٨- | جامعة كل المعارف (جـ٤) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |

| | | |
|---|---|---|
| ٧١٩- جامعة كل المعارف (جـ٥) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧٢٠- جامعة كل المعارف (جـ٦) | مجموعة من المؤلفين | نخبة من المترجمين |
| ٧٢١- فلسفة المتكلمين فى الإسلام (مج١) | هـ. أ. ولفسون | مصطفى لبيب عبد الغنى |
| ٧٢٢- الصفيحة وقصص أخرى | بشار كمال | الصفصافى أحمد القطورى |
| ٧٢٣- تحديات ما بعد الصهيونية | إفرايم نيمنى | أحمد ثابت |
| ٧٢٤- اليسار الفرويدى | بول روبنسون | عبده الريس |
| ٧٢٥- الاضطراب النفسى | جون فيتكس | مى مقلد |
| ٧٢٦- الموريسكيون فى المغرب | غييرمو غوثالبيس بوستو | مروة محمد إبراهيم |
| ٧٢٧- حلم البحر (رواية) | باچين | وحيد السعيد |
| ٧٢٨- العولمة: تدمير العمالة والنمو | موريس أليه | أميرة جمعة |
| ٧٢٩- الثورة الإسلامية فى إيران | صادق زيباكلام | هويدا عزت |
| ٧٣٠- حكايات من السهول الأفريقية | أن جاتى | عزت عامر |
| ٧٣١- النوع: الذكر والأنثى بين التمييز والاختلاف | مجموعة من المؤلفين | محمد قدرى عمارة |
| ٧٣٢- قصص بسيطة (رواية) | إنجو شولتسه | سمير جريس |
| ٧٣٣- مأساة عطيل (مسرحية) | وليم شيكسبير | محمد مصطفى بدوى |
| ٧٣٤- بونابرت فى الشرق الإسلامى | أحمد يوسف | أمل الصبان |
| ٧٣٥- فن السيرة فى العربية | مايكل كوبرسون | محمود محمد مكى |
| ٧٣٦- التاريخ الشعبى للولايات المتحدة (جـ١) | هوارد زن | شعبان مكاوى |
| ٧٣٧- الكوارث الطبيعية (مج٢) | باتريك ل. أبوت | توفيق على منصور |
| ٧٣٨- دمشق من عصر ما قبل التاريخ إلى الدولة المملوكية | جيرار دى جورج | محمد عواد |
| ٧٣٩- دمشق من الإمبراطورية العثمانية حتى الوقت الحاضر | جيرار دى جورج | محمد عواد |
| ٧٤٠- خطابات السلطة | بارى هندس | مرفت ياقوت |
| ٧٤١- الإسلام وأزمة العصر | برنارد لويس | أحمد هيكل |
| ٧٤٢- أرض حارة | خوسيه لاكوادرا | رزق بهنسى |
| ٧٤٣- الثقافة: منظور دارويني | روبرت أونجر | شوقى جلال |
| ٧٤٤- ديوان الأسرار والرموز (شعر) | محمد إقبال | سمير عبد الحميد |
| ٧٤٥- المآثر السلطانية | بيك الدنبلى | محمد أبو زيد |
| ٧٤٦- تاريخ التحليل الاقتصادى (مج١) | جوزيف أ. شومبيتر | حسن النعيمى |
| ٧٤٧- الاستعارة فى لغة السينما | تريفور وايتوك | إيمان عبد العزيز |
| ٧٤٨- تدمير النظام العالمى | فرانسيس بويل | سمير كريم |
| ٧٤٩- إيكولوچيا لغات العالم | ل.ج. كالفيه | باتسى جمال الدين |
| ٧٥٠- الإلياذة | هوميروس | بإشراف: أحمد عتمان |
| ٧٥١- الإسراء والمعراج فى تراث الشعر الفارسى | نخبة | علاء السباعى |
| ٧٥٢- ألمانيا بين عقدة الذنب والخوف | جمال قارصلى | نمر عاروري |
| ٧٥٣- التنمية والقيم | إسماعيل سراج الدين وآخرون | محسن يوسف |
| ٧٥٤- الشرق والغرب | أنّا مارى شيمل | عبدالسلام حيدر |

| | | | |
|---|---|---|---|
| ٧٥٥- | تاريخ الشعر الإسبانى خلال القرن العشرين | أندرو ب. دبيكى | على إبراهيم منوفى |
| ٧٥٦- | ذات العيون الساحرة | إنريكى خارديل بونثيلا | خالد محمد عباس |
| ٧٥٧- | تجارة مكة | باتريشيا كرون | أمال الروبى |
| ٧٥٨- | الإحساس بالعولمة | بروس روبنز | عاطف عبدالحميد |
| ٧٥٩- | النثر الأردى | مولوى سيد محمد | جلال الحفناوى |
| ٧٦٠- | الدين والتصور الشعبى للكون | السيد الأسود | السيد الأسود |
| ٧٦١- | جيوب مثقلة بالحجارة (رواية) | فيرجينيا وولف | فاطمة ناعوت |
| ٧٦٢- | المسلم عدواً و صديقاً | ماريا سوليداد | عبدالعال صالح |

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٨١٦١ / ٢٠٠٥

المجلس الأعلى للثقافة

يعالج هذا الكتاب العديد من النقاط، أولها التقديم الفلكلورى لصورة المسلم من خلال تمثيليات للمسلمين والمسيحيين ووضعها الحالى، ثم الأصول التاريخية لتلك المسرحيات ودور الأغانى الشعبية فى تكوين هذا التراث، ثم بعض الأمثلة لمسرحيات تأثرت بالأغانى وتقدم صورة المسلم.

فما يقدمه الكتاب هو الوضع الحالى الفلكلورى المسرحى لصورة المسلم، وهو عبارة عن بعض المشاهد التى تمثل بقايا مسرحيات تم اقتباس موضوعها وأجزاء رئيسية منها من الأغانى الشعبية، وتأخذ شكل استعراض صامت. كذلك يقدم أصل تلك الصورة.

الغلاف: أحمد ك...

المسلم عدوا وصديقا 21
90301133